# 9e ART

LES CAHIERS DU MUSÉE DE LA BANDE DESSINÉE

CARL BARKS - LES FAUX DESSINS D'ENFANTS

LORENZO MATTOTTI - FRITS VAN DEN BERGHE - FABRICE NEAUD

OCTOBRE 2003

N°9

# Star comme une image d'Angoulême.

Partenaires créatifs désormais incontournables pour tous les professionnels de l'image, les entreprises de pointe installées à Magelis travaillent aujourd'hui aux succès populaires de demain : pour le cinéma avec Corto Maltese, les Triplettes de Belleville ou l'Enfant qui voulait être un ours ; pour les grandes chaînes TV avec Norman Normal, Pinocchio, Code Lyoko, Pet Alien, Patates et Dragon, ou encore Rayons X qui signe le retour des frères Bogdanoff ... Bien d'autres personnages, qui entreront dans la Légende, sont aujourd'hui en gestation dans les studios angoumoisins. Magelis est bel et bien devenu le grand pôle européen de l'image.

1, rue de la Charente
BP 376 - 16008 Angoulême Cedex
Tél : 05 45 38 00 00
Fax : 05 45 38 89 59

www.magelis.org
e-mail : info@magelis.org

Magelis
Pôle Image Angoulême

CHEVALET POURET POUSSELEGUES

# SOMMAIRE

André-Marc Delocque-Fourcaud – *Entre ici, Georges Remi…* 4
*Précisions et mises au point* 6
Évariste Blanchet – *Louis Cance / Claude Guillot : regards croisés sur un demi-siècle de bédéphilie* 8

## PATRIMOINE

### *CARL BARKS*


Manuel Hirtz – *Donald fait le tour du monde* 19
Patrick Marcel – *L'horloger du merveilleux : Barks et le fantastique* 22
Jean-Paul Jennequin – *Donald dans tous ses états* 26
Harry Morgan – *Un sou est un sou : Barks et l'économie* 30

### *FRITS VAN DEN BERGHE*


Erwin Dejasse – *Les bandes dessinées de Frits Van den Berghe* 38

## ESTHÉTIQUE

### *MATTOTTI*


Gilles Ciment et Jean-Pierre Mercier – *Conversation avec Lorenzo Mattotti* 47
Jorge Zentner – *Aux aguets* 57
Thierry Groensteen – *Mattotti : corps et graphes* 58
Vincent Baudoux et Roland Jadinon – *La couleur comme motif narratif* 62
Jacques Samson – *Une lecture sans filet* 68

### *DESSINS D'ENFANTS*


Thierry Groensteen – *L'enfance de l'art* 72

### *FABRICE NEAUD*


Sylvianne Rémi-Giraud – *Métaphore et métonymie dans le* Journal *de Fabrice Neaud* 85
Hugues de Chanay – *Temps partagés, temps retrouvés : lecture sous influence* 90
Marie Poix-Tétu – *Du Journal à l'ajour* 95

## ACTUALITÉ


***La vie du musée*** 102
***L'actualité des musées de la BD et de la caricature*** 105
***Comptes rendus*** 108
par Évariste Blanchet, Julien Bastide, Gilles Ciment, Erwin Dejasse, Thierry Groensteen, Dominique Hérody, Jean-Paul Jennequin, Jean-Philippe Martin, Jean-Pierre Mercier et Harry Morgan.
***Répliques*** 121
***En bref*** 124

*English summaries* 126
Abonnement 128

# *Entre ici, Georges Remi...*

Hergé est entré au Panthéon de la bande dessinée : la rue piétonne principale d'Angoulême porte son nom. Dans la rue, le buste, sculpté par Tchang, ultime réunion des « frères du lotus ». Et Son Altesse royale de Belgique, le prince Philippe, rendit l'hommage solennel au héros du XX[e] siècle – l'unique rival, on s'en souvient, du général de Gaulle.

Il était inévitable qu'au seuil du Panthéon ressurgisse « l'affaire du passé d'Hergé ». L'éditorialiste et directeur d'une publication désormais installée dans son rôle de conscience de l'esthétique du 9[e] art pouvait-il éluder la question ? Voici donc l'éditorial le plus difficile à composer, le plus exposé aux coups des uns ou des autres, l'éditorial du cœur sur le cœur de notre cœur.

« L'Affaire » tient en quelques lignes. Avant même que la bande dessinée accède au statut d'art dans les dernières décennies du XX[e] siècle, elle avait déjà un monument : Hergé, irradiant ce supplément d'âme qui identifie les génies. Il y a donc d'emblée un secret d'Hergé, celui du créateur, dont on colporte aussitôt les secrets moins glorieux.

Le dossier à charge n'a au demeurant rien de secret. Pendant l'occupation allemande de la Belgique, Hergé, dessinateur à succès du supplément pour la jeunesse d'un journal catholique militant, *Le XX[e] Siècle*, poursuit les aventures de Tintin dans le grand quotidien bruxellois *Le Soir*, placé sous le contrôle de l'occupant et surnommé par les patriotes : *Le Soir « volé »*. Les pièces accusatrices sont au nombre de quatre. La plus importante concerne un strip du début de *L'Étoile mystérieuse*, supprimé dans l'édition en album, où deux Juifs se réjouissent de la fin annoncée du monde : ils n'auront pas besoin de rembourser leurs fournisseurs. Dans la même aventure, l'expédition du navire polaire *Aurore*, à la recherche de l'aérolithe tombé près du pôle Nord réunit, outre le capitaine Haddock et Tintin, une équipe de savants tous originaires des pays de l'Axe ou neutres, tandis que l'expédition concurrente du *Peary* est américaine et commanditée par un homme d'affaires sans scrupules, Monsieur « Blumenstein », au type sémite accusé. Dès la première aventure parue dans *Le Soir* « volé », *Le Crabe aux pinces d'or*, Tintin, parvenu dans un grand port marocain, achète une boîte de crabe à un Juif séfarade misérable. Dans la version couleur de *L'Oreille cassée*, réalisée en 1943, Tintin achète un exemplaire du fétiche Arumbaya à un marchand juif au physique et à l'accent sortis des caricatures antisémites de l'époque ; on ne voyait pas Tintin à l'intérieur de la boutique dans la version noir et blanc de 1935.

Il n'y a ni crime de guerre, ni militantisme pro nazi avéré, ni rien de comparable au voyage en Allemagne des artistes et intellectuels français, mais il y a un immense malaise qui persiste aujourd'hui. La justice de l'épuration, qui ne fut pas sans outrances est, dans le cas d'Hergé, assez exactement passée avec quelques tracasseries et deux années de difficultés pour retrouver l'autorisation d'exercer dans la presse.

On n'examinera pas davantage les circonstances atténuantes : l'aveuglement dans lequel l'auteur se trouvait en très nombreuse société, surtout dans son milieu catholique et monarchiste, l'attitude ambiguë du Roi, alors immensément populaire, et sa politique de « présence », les soucis alimentaires ordinaires, l'impossibilité d'apprécier ce que l'on pouvait savoir ou pas de la Shoah, de toutes façons inimaginable dans toute son horreur avant l'épilogue. Le débat, on l'a dit, est ici esthétique. Il concerne l'ambiguïté, fût-elle incidente, d'un modèle universel Tintin, confronté à la bête immonde.

Le garçon au chien blanc a, pour trois générations du XX[e] siècle, incarné ce que nous portons en nous de meilleur. N'est-ce point un combattant de la liberté, pourfendant la haine de l'autre et le racisme aux quatre coins de la planète : dénonciation de la déportation des Indiens d'Amérique, de la colonisation des Chinois par les Japonais, de « l'anschluss » de la Syldavie par « Müstler », de l'instrumentation (déjà) des Juifs et des Arabes (les uns et les autres croqués avec sympathie) par les grands intérêts pétroliers du Moyen-Orient. Profession : reporter, on dirait aujourd'hui journaliste d'investigation, popularisant l'idée neuve de la puissance de la presse dans la lutte contre le mal ; ainsi de la fermeture du bagne de Cayenne à la suite du reportage d'Albert Londres.

Ils ont tort, ceux qui soutiennent que la profession de Tintin a été toute théorique, sous prétexte qu'on ne le voit jamais écrire d'articles. Les reportages, ce sont les albums. Convenons-en, le reporter Tintin n'aurait jamais accepté d'entrer au *Soir* « volé », il serait parvenu à traverser la Manche, à rejoindre le gouvernement belge en exil, à multiplier les reportages clandestins en Belgique occupée. Voici donc une histoire bien banale de créateur indigne de son héros de papier, l'histoire simple d'un homme de chair, d'un artiste vivant de son art, d'un Belge profondément enraciné dans sa ville : Bruxelles. Et voilà qu'on lui propose de devenir un Tintin vivant, d'entrer dans ce grand journal bruxellois, le journal de référence de la Belgique. Au moment de s'identifier à son héros, Hergé ne veut pas voir qu'il emprunte la mauvaise porte.

Et le pire est qu'il le sait, ne lit-il pas le journal où il écrit son strip tous les jours ? Ne vit-il pas dans « le quotidien » si bien nommé, en symbiose avec cette communauté si particulière, soudée par la loi d'airain du bouclage ? Alors, on fait semblant d'en être, on commet cet

acte symbolique d'identification, cette poignée de vignettes antisémites, mélange de petite lâcheté à une époque où le courage est la plus exposée des vertus, de résurgence d'esprit boy-scout où tout acte s'assume, de simple compromission vis-à-vis de qui vous sert la soupe.

Tintin poursuivra ses aventures après la guerre ; il donnera à Hergé la fortune et la gloire, bien au-delà des rêves les plus fous du jeune dessinateur réputé de 1939. On sait aussi que l'opprobre frappant à la Libération « les inciviques » sera une épreuve morale terrible, la pire qui soit pour un scout accusé d'avoir trahi les idéaux de sa jeunesse incarnés par son surmoi : Tintin. Châtiment presque shakespearien de se sentir condamné par sa propre créature. De se découvrir, soudain, simplement humain, quand on s'était rêvé Tintin. Cet exil intérieur enfermera durablement Hergé. On se souvient des dépressions, des pannes de travail, des fugues qui accompagneront la gestation du *Temple du soleil*, de l'expédition dans la lune, de l'ascension tour à tour douloureuse, angoissée et extatique du *Tibet*, autant de quêtes initiatiques et compulsives, à la recherche de la rédemption, autant de chefs-d'œuvre.

Sacrifiant le bonheur innocent des premiers Tintin en trahissant son modèle, Hergé devient profondément humain ; son fils : Tintin, atteint l'universel et les Aventures, le génie. Le reporter enfantin sans peur et sans reproche découvre qu'au-delà du bien et du mal, il y a les sentiments et les émotions. À l'exception, si notable, de la conquête lunaire, Hergé ne l'envoie plus en reportage, mais à la recherche de ceux qu'il aime (*Le Temple du soleil, L'Affaire Tournesol, Coke en stock, Tintin au Tibet, Tintin et les Picaros*).

« L'affaire du passé » est donc fondatrice, Hergé expie l'épisode du *Soir* « volé » en élevant le petit reporter du *Petit XX^e^* au rang de géant métaphorique du XX^e^ siècle. Empoisonné par la faillite de l'utopie communiste, stigmatisé par l'abomination de la Shoah, ce siècle du progrès technique et de la communication fut bien le siècle de Tintin, avec qui nous avons tous marché sur la lune, et avec qui nous sommes tous marqués à jamais de l'empreinte de l'ordre noir. Voilà qui ménageait à Hergé cette place au panthéon de la bande dessinée, indiscutablement la première. Et notre éternelle reconnaissance d'hommes pour ce bonheur, cette émotion, ces valeurs humanistes et antiracistes qu'Hergé fut l'un des premiers à enraciner, dès l'enfance, en chacun de nous.

***André-Marc Delocque-Fourcaud***

*Le buste d'Hergé sculpté par Tchang. Photo © Direction de la communication/ville d'Angoulême.*

# *Précisions et mises au point*

### *Caran d'Ache :*
### *Le mystère* Maestro *s'épaissit !*

Il n'est plus besoin d'expliquer aux fidèles lecteurs de *9 Art* ce que fut le projet de Caran d'Ache connu sous le titre de *Maestro*. Nous avons longuement rendu compte dans notre n°7 (pp. 10-15) de ce roman visuel de plus de 300 pages entièrement silencieux, dont le Musée de la bande dessinée a acquis en 1998 le manuscrit incomplet, publié en l'état l'année suivante. Nos connaissances sur cette bande dessinée révolutionnaire pour l'époque ont été renforcées une première fois par la découverte d'albums de dessins conservés au département des Arts graphiques du musée du Louvre et contenant les brouillons (esquisses et synopsis) de l'œuvre. Or voici que, grâce au collectionneur Pierre-Édouard Noyelle, déjà mentionné alors dans nos colonnes, le dossier rebondit à nouveau. Ce dernier, en effet, nous a communiqué une copie d'un contrat autographe récemment acquis par ses soins. Il ne s'agit rien moins que du contrat d'édition relatif à *Maestro*, signé le 13 août 1894, à Paris, entre la Société du Figaro et Caran d'Ache. On connaissait déjà la lettre par laquelle l'artiste avait proposé son projet au Figaro, on ignorait quel accueil lui avait été réservé. Désormais, le seul vrai mystère concerne les raisons pour lesquelles un projet aussi avancé et accepté par un éditeur est finalement demeuré inachevé.

Les termes du contrat sont les suivants : le manuscrit aurait comporté 360 pages de dessins. L'ouvrage aurait été publié à 20 000 exemplaires, au format in-18°, et vendu 3,50 F. Une avance de douze mille francs était consentie à l'auteur, payable en trois fois. Détail important : l'article 6 stipule expressément que « les dessins originaux [seraient restés] la propriété de Monsieur Caran d'Ache. »

Ce contrat a été vendu en mars 1909 lors de la dispersion de l'atelier et des papiers du dessinateur. Il resurgit aujourd'hui pour ajouter à notre perplexité.

*Caran d'Ache*, Maestro.

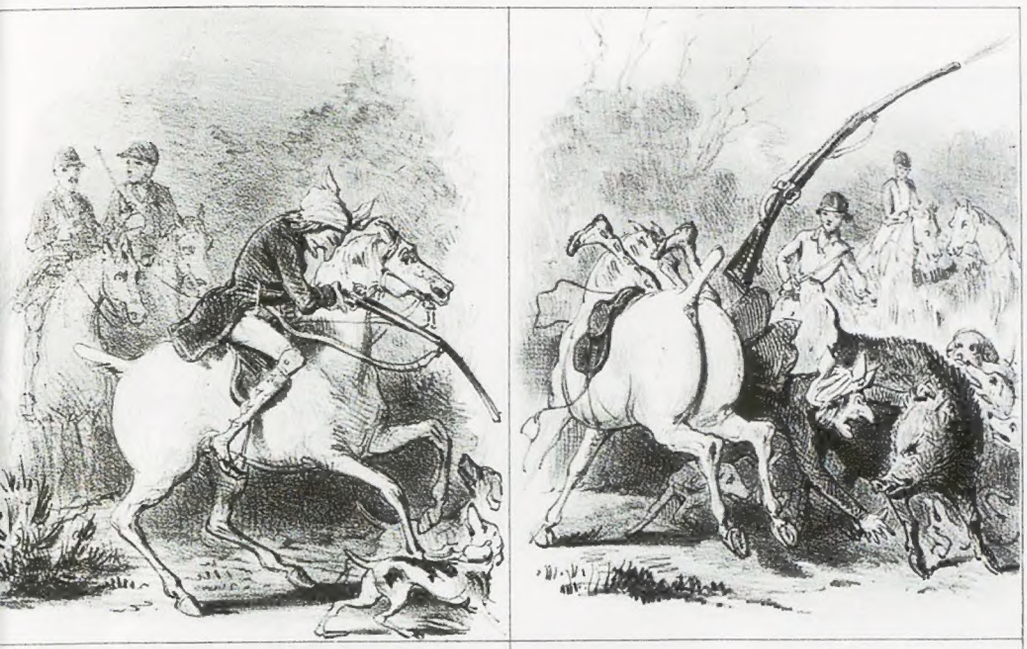
### *Retour sur Emy et Forest*

Thierry Groensteen présentait dans notre dernier numéro l'album *M. de la Canardière* publié en 1846 par Henri Emy, un épigone de Töpffer. Il péchait par précipitation en enterrant les éditions Marval, qui avaient en 1979 exhumé cette « histoire en estampes » contant une partie de chasse à courre, dont l'édition originale est qualifiée de « rare » par J. Thiébaud dans sa *Bibliographie des ouvrages français sur la chasse*. Les éditions Marval existent toujours. Sises 30 rue de Charonne, Paris XI[e], elles développent l'essentiel de leurs activités dans les domaines de la photographie, de l'art contemporain et de la littérature irlandaise.

*J.-C. Forest*, Charlot © *S.P.E.*

Par ailleurs, l'un de nos lecteurs, M. Antoine Sauverd, nous signale que l'exemplaire de la réédition de 1979 en sa possession est, contrairement à celui détenu par Thierry Groensteen, habillé d'une jaquette, dont l'un des rabats propose une courte présentation de l'ouvrage et lui restitue son sous-titre : *Monsieur de la Canardière ou les infortunes d'un chasseur par un veneur ami du héros.*

Notre n° 8 contenait également un article de Jean-Pierre Mercier sur l'œuvre de Jean-Claude Forest *Mystérieuse matin midi et soir*. Grand connaisseur de l'œuvre de Forest, Philippe Lefèvre-Vakana y a relevé quelques inexactitudes. Une coquille nous avait fait écrire que l'unique roman écrit par le créateur de Barbarella, *Lilia entre l'air et l'eau*, avait paru « au début des années 90 ». Il fallait lire : au début des années 80 (précisément en 1983). D'autre part, la collaboration de Forest au *Charlot* de la Société Parisienne d'Éditions n'a commencé qu'en 1955, et non en 1952 comme le croyait notre collaborateur sur la foi du *Dictionnaire mondial de la bande dessinée* (Larousse). Les relations de Forest avec l'hebdomadaire *Vaillant* n'avaient pas, elles, « débuté en 1952 » mais juste un peu avant, par des illustrations parues dans le n° 345 du 23 décembre 1951.




*H. Emy*, Mr de la Canardière.

***Dans le numéro 8 de* 9e Art *paru en janvier 2003, Harry Morgan a publié un long compte rendu du livre de Thierry Crépin* « Haro sur le gangster ! » **: la moralisation de la presse enfantine (1934 - 1954),** *CNRS éd., 2001. Ce dernier a souhaité y répondre. Soucieux de promouvoir le débat scientifique, nous publions ici ses arguments, auquel notre collaborateur répond brièvement.***

— « Si ce livre est bien issu d'une thèse de doctorat d'histoire, il n'est pas, comme l'écrit H. Morgan, la reprise telle quelle de cette thèse. Elle a été avant publication remaniée et diminuée de moitié par mes soins afin de satisfaire aux normes éditoriales de CNRS Éditions.

Les attaques des éducateurs contre la bande dessinée ne constituent pas le sujet principal de cet ouvrage, comme le prétend H. Morgan. C'est un aspect parmi d'autres du contenu de cette étude. De plus, tous les éducateurs ne rejetaient pas la bande dessinée. *Cœurs vaillants* et *Vaillant* ont participé à son épanouissement tout en étant dirigés par des éducateurs et largement distribués par des mouvements de jeunesse.

Ce livre est consacré à une période cruciale de l'évolution de la presse enfantine ouverte par le déferlement des séries américaines et de leurs ersatz à la suite de la création du *Journal de Mickey* en 1934 et close par les seules et uniques poursuites judiciaires lancées contre un éditeur de journaux pour la jeunesse en 1954. Ces bornes correspondent donc à de véritables ruptures dans l'histoire de ce média. Entretemps les bouleversements des contenus de la presse enfantine avaient affolé les adultes, qui avaient alors adopté la loi de juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse.

La principale accusation proférée par H. Morgan serait la dissimulation derrière une étude scientifique d'une réhabilitation de la Commission de contrôle et de surveillance chargée de l'application de la loi de 1949. Cette accusation est dénuée de fondements. (...)

Si je n'ai pas dénoncé l'action de cette Commission, c'est que, historien et non pas pamphlétaire, ce n'était pas mon rôle. J'ai en revanche cherché à analyser son action et son influence sur les stratégies éditoriales. Sans doute ai-je conclu à une modération de cette Commission dans l'application de la loi de 1949 à la presse enfantine. Mais j'ai aussi montré que, même avec modération, l'application d'une loi coercitive demeure contraignante pour les éditeurs et les auteurs. Une comparaison avec la brutalité parfois inouïe de l'application de cette loi aux publications pour adultes par son article 14 renforcerait encore cette conclusion. Les publications pour adultes ont été victimes d'une véritable censure alors que les journaux pour enfants étaient soumis à une incitation, certes permanente, à l'autocensure. Cette modération était essentiellement due à la possession de moyens de répression limités et à une stratégie d'intimidation imposée par le ministère de tutelle, le ministère de la Justice représenté à la Commission par plusieurs magistrats qui encadraient son travail.

De ce fait, l'ardeur vindicative des commissaires était bien plus reflétée par leurs propos que par leurs décisions. Les reproches pleuvaient, comme je l'ai montré en utilisant de nombreux exemples, sur les illustrés de jungle, policiers, fantastiques ou de science-fiction continuellement accusés de rassembler tous les dangers susceptibles de menacer la santé morale de la jeunesse. J'ai ainsi insisté sur la détestation des commissaires pour les séries de science-fiction. (...) »

*— M. Crépin s'enferre. Il ne peut à la fois se défendre avec véhémence d'avoir voulu réhabiliter la Commission et réaffirmer la « modération » de celle-ci dans l'application de la loi de 49. Notre article de* 9e Art *était muni d'un très copieux addenda en ligne à l'adresse www.sdv.fr/pages/adamantine/crepin. Les lecteurs qui s'y reporteront jugeront, pièces à l'appui, si l'affaire se ramène à des « reproches » qui « pleuvaient ». Même remarque sur la date de 1954. La fameuse « rupture dans l'histoire du média » échappera au collectionneur de BD et à l'historien, et pour cause. M. Crépin n'a en réalité arrêté l'étude à la date de 1954 que parce que selon lui la Commission avait atteint son but dès lors que le strip américain n'avait plus droit de cité dans la presse enfantine française. Ce faisant, il passe délibérément sous silence le fait que la Commission a persécuté TOUTE LA BANDE DESSINEE PUBLIÉE EN FRANCE pendant les deux décennies qui ont suivi. Même remarque enfin sur les nombreux exemples d'attaques contre la BD que M. Crépin se vante d'avoir versés dans son ouvrage. Il oublie de préciser qu'il a cru devoir les justifier toutes ! Si M. Crépin assumait son engagement militant, cela ne rendrait pas ses thèses plus justes, mais du moins il cesserait de nous accuser de dénigrement systématique au seul prétexte que nous avons identifié son ouvrage pour ce qu'il est : une apologie.*
*H.M.*

ÉVARISTE BLANCHET

# CANCE / GUILLOT : REGARDS CROISÉS SUR UN DEMI-SIÈCLE DE BÉDÉPHILIE

Hop ! *et* Le Collectionneur de Bandes dessinées *(CBD) atteindront d'ici quelques mois leur centième numéro, un record qu'aucune publication spécialisée n'avait jamais atteint jusqu'ici. Du moins en France, puisque le* Comics Journal *américain a dépassé le 200e numéro et le* Stripschrift *hollandais le 300e. C'était l'occasion de réaliser un entretien avec leurs animateurs principaux, respectivement Louis Cance et Claude Guillot, sur le thème de la bédéphilie et des collectionneurs – bien que ni l'un ni l'autre ne se considèrent comme tels. Ils ont été interrogés séparément, le premier en décembre 2002, le second en février 2003. Nous n'avons pas retranscrit les questions.*

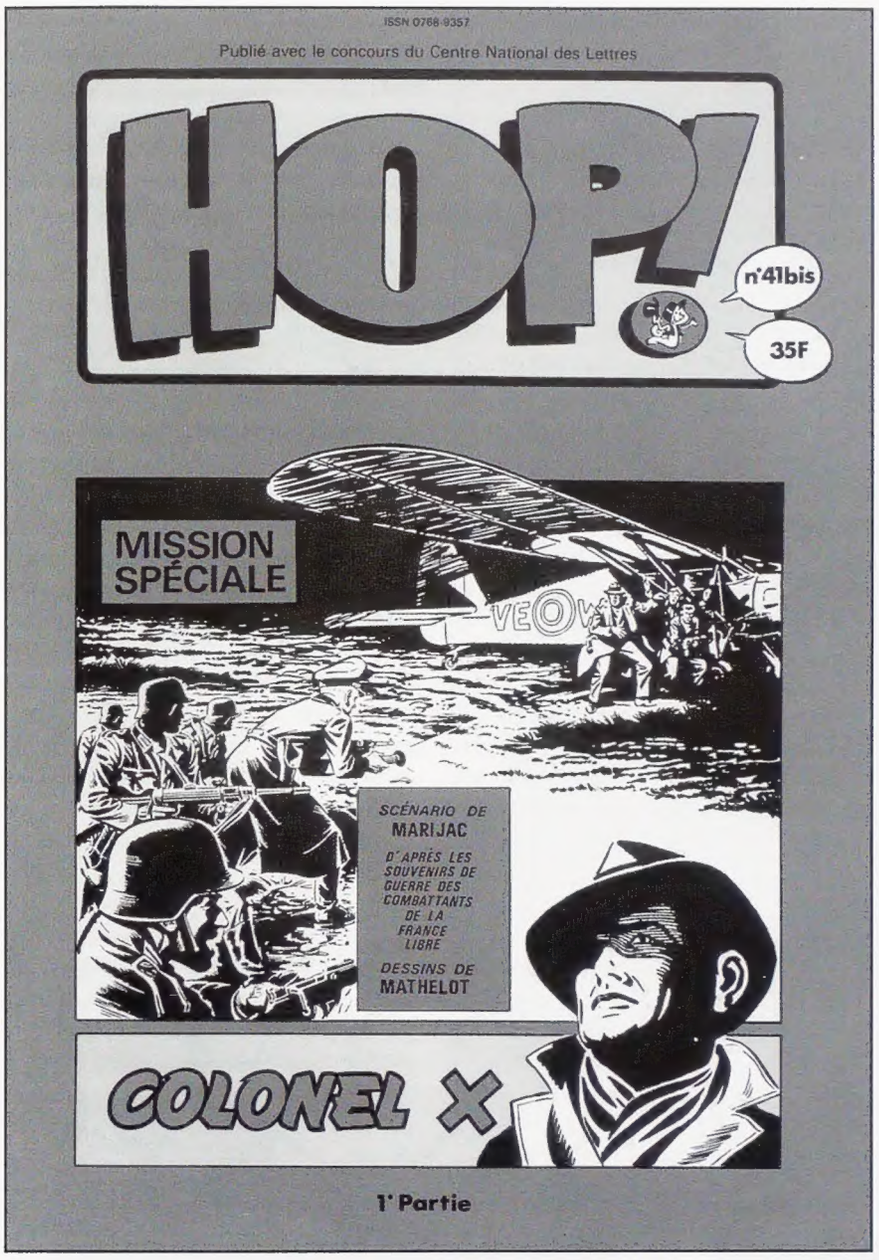
## ORIGINE DE LA REVUE

◆ **Louis Cance :** Un groupe d'étudiants d'Aurillac qui souhaitaient réaliser un fanzine de bande dessinée m'avaient contacté, ayant appris que j'étais dessinateur[1]. Nous avons discuté et je leur ai donné quelques coordonnées d'auteurs, dont celles de Christian Godard qu'ils sont allés interviewer. Ils m'ont ensuite présenté fièrement leur numéro zéro, ronéoté. Au vu du résultat, pas fameux, on a rediscuté et je me suis investi dans le projet.

*Claude Guillot (photo personnelle).*

Nous n'avions pas d'argent, évidemment, mais nous avons trouvé un imprimeur qui nous a dit qu'il venait de réaliser un calendrier entièrement financé par de la publicité locale. Je lui ai alors proposé de nous trouver des annonceurs, en échange de quoi il imprimerait la revue. *Hop !* a démarré comme ça.

Comme je connaissais les éditeurs et les auteurs, je me suis investi de plus en plus. À l'inverse, le groupe s'est dispersé assez rapidement, à cause de leurs études. Je me suis retrouvé pratiquement tout seul sur place, bénéficiant heureusement de nombreux correspondants, sans compter les lecteurs qui ne manquent pas de m'envoyer toutes sortes d'informations.




*L'une des grandes rééditions proposées par la revue.*

◆ **CLAUDE GUILLOT :** *Le Collectionneur de BD* a d'abord paru sous la forme d'un bulletin ronéoté, à l'initiative de Michel Béra et Olivier Grimprel qui avaient pour souci d'établir des recensements de collections. Ils ont rencontré un petit public de collectionneurs à la recherche d'informations sur des revues qui n'étaient recensées nulle part.

Puis d'autres liens se sont établis, avec Michel Denni de la librairie Lutèce (un lieu de passage de documents rares) et avec des chercheurs comme Patrice Caillot, conservateur à la Bibliothèque nationale. La revue a pris d'autres formes, élargissant ses centres d'intérêts, recherchant le contact avec les auteurs et les éditeurs, s'occupant de ces journaux parfois tirés à des centaines de milliers d'exemplaires mais jamais pris en considération par les historiens traditionnels de la presse.

Je dois préciser que le *CBD* est un travail d'équipe à 100% : il n'y a pas de chef. Au sein du comité de rédaction, je n'assume qu'un rôle de coordinateur.

## LIGNE ÉDITORIALE

◆ **LOUIS CANCE :** *Hop !* s'intéresse principalement à une bande dessinée plutôt traditionnelle et populaire, en particulier celle qui couvre les années 1940 à 1970. Je connais mal les périodes plus anciennes, comme le XIX^e^ siècle, sur lesquelles je possède peu de documentation. Mais je suis content de voir que d'autres s'y penchent avec compétence.

Aujourd'hui, la revue se décline en deux formules : *Hop ! Actualités*, les numéros pairs, qui publient entretiens, bibliographies et informations sur l'actualité mondiale, et *Hop ! Nostalgie*, prioritairement consacré à des rééditions de bandes dessinées anciennes, accompagnées de dossiers sur les auteurs concernés.

Bien qu'un énorme travail ait été accompli, il reste encore beaucoup de choses à explorer ou à approfondir, surtout dans les séries et les auteurs des « illustrés » qui n'ont pas eu la chance d'être reconnus comme des « grands ». Ils font pourtant partie,

*Louis Cance et le portrait d'« Oncle Louis », pseudonyme sous lequel il signe ses éditoriaux de* Hop !

eux aussi, de l'histoire de la bande dessinée et de son évolution. La difficulté est de réunir des connaissances en la matière en ayant accès à de la documentation ou aux familles des disparus, pour pouvoir établir des dossiers sérieux. C'est à cela surtout que s'attache *Hop !*

◆ **Claude Guillot :** Nous nous intéressons autant à la première moitié du XX^e^ siècle qu'à la seconde, et n'hésitons pas à aller consulter les archives de la Bibliothèque nationale. Thierry Crépin, que je connais depuis longtemps et à qui j'ai demandé d'adapter ses recherches pour le *CBD*, est allé explorer des archives jusqu'alors inexploitées. Il nous a fait connaître Jean-Paul Gabilliet, un autre universitaire, qui publie actuellement une série d'articles sur l'histoire du *comic book*.

Le retard fondamental des recherches bédéiques permet de croire que les découvertes et les révisions seront, longtemps encore, permanentes. Le XIX^e^ siècle et le tout début du XX^e^ semblent être des domaines assez inexploités, notamment par nous.

## LECTORAT

◆ **Claude Guillot :** Nos lecteurs nous sont largement inconnus, leur constance en nombre restant le seul signe de l'intérêt pris à la lecture de la revue. Ceux qui l'abandonnaient n'ont jamais dit pourquoi et ceux qui arrivent l'ont découverte par hasard.

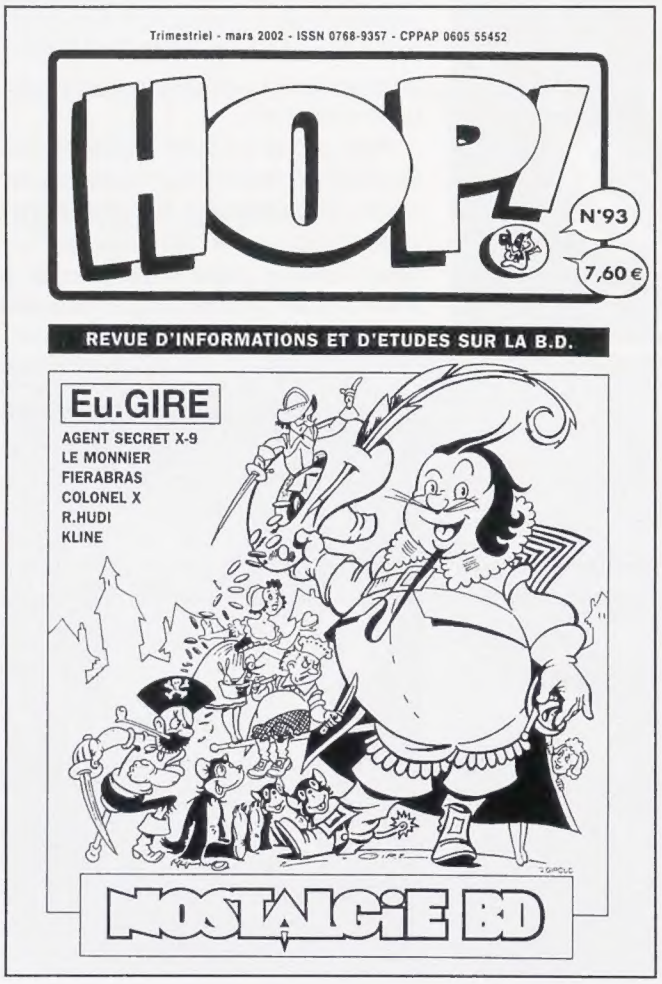
◆ **Louis Cance :** Notre lectorat est stable, malgré les décès d'anciens qui nous soutenaient depuis le début. Il y a un renouvellement continu mais la progression est très lente. Heureusement, de nouvelles générations s'intéressent à la BD : actuellement les amateurs de « petits formats » et les anciens lecteurs de *Pif Gadget*.

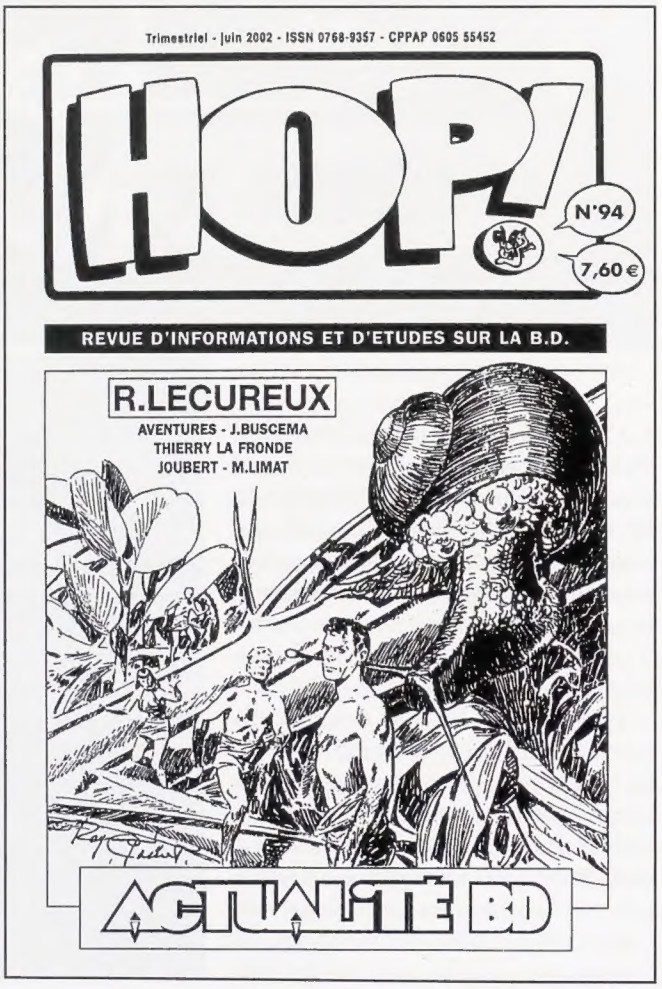
Une partie de nos jeunes lecteurs apprécient de découvrir ce qui s'est fait dans les générations précédentes, ce qui est encourageant : cette ouverture d'esprit est bénéfique pour la BD. Malheureusement pour eux, il leur est souvent difficile de se lancer dans ces collections vu le prix et les cotes de ces BD. Aussi *Hop ! Nostalgie* pallie un peu ce problème en proposant des extraits de ces bandes dessinées introuvables.

## LE POIDS DU PASSÉ DANS LA REVUE

◆ **Claude Guillot :** Au départ, il s'agissait de recherches et de recensements portant sur le passé sous toutes ses formes, qui ont largement profité à un argus désormais célèbre, le *BDM*. Puis la revue a considérablement élargi son champ de vision, en terme d'époque, de pays, de genre, diversification qui intégrait les goûts des membres du comité de rédaction en matière de musique (je pense au jazz), de cinéma, voire de littérature.

Mais le *Collectionneur* repose sur un bénévolat qui n'a jamais permis d'af-



firmer une politique, comme il y en eut pour certaines revues de cinéma. Le sommaire est fonction d'un certain hasard et dépend des goûts mais aussi des connaissances de chacun, et du contenu de nos archives ou collections. Nous ne nous sommes répartis les tâches de manière très précise que lorsque c'était indispensable, comme pour l'élaboration de numéros spéciaux (Calvo, Pim Pam Poum).

◆ **LOUIS CANCE :** Le poids du passé est très important. J'aime beaucoup d'auteurs actuels mais ils occupent déjà les pages des concurrents. J'ai programmé plusieurs fois un dossier sur Franz mais ne l'ai jamais publié car, à chaque fois, je me faisais doubler par un autre fanzine. Je m'intéresse donc en priorité à des dessinateurs plus anciens avant qu'ils ne disparaissent. Même s'il nous restera les publications pour lesquelles ils ont travaillé, il n'existera plus d'eux aucune autre trace biographique.

## RÉÉDITIONS

◆ **CLAUDE GUILLOT :** Ce n'est pas l'envie de rééditer des récits anciens et rares qui nous a manqué, mais le temps et les moyens.

La carence des éditeurs professionnels a été considérable. Ce qui semble heureusement en train de changer. Mais il restera, je le crains, des pans entiers du passé (les *comics* notamment) qui resteront enfouis.

◆ **LOUIS CANCE :** Dans *Hop ! Nostalgie*, j'essaie de passer des histoires courtes et variées. Exhumer un matériel qui n'existe plus est souvent un problème, et il faut retrouver les ayants droit pour obtenir leur autorisation…

En dehors de certaines curiosités, par exemple d'anciennes bandes dessinées de Bernet inédites en France, je m'attache surtout à rééditer des récits d'auteurs dont plus aucune œuvre n'est disponible, et qui, de ce fait, sont totalement inconnus des nouvelles générations de lecteurs : les frères Groux, Kline, Eugène Gire, etc.

Lorsqu'on relit certaines de ces bandes dessinées qui nous ont tant plu quand nous étions enfants, on s'aperçoit à quel point le texte n'est pas fameux, trop conventionnel, n'apportant pas grand-chose. Reste le dessin, souvent agréable, même s'il n'est pas toujours « artistique ».

le Collectionneur de Bandes Dessinées
n°57/58
HISTOIRE & ACTUALITÉ DU 9ème ART
HEROS DE PAPIER
LES RÉCITS COMPLETS DES ANNÉES 50
Exposition présentée par la Bibliothèque publique d'information. Centre Georges Pompidou du 29 juin au 26 septembre 1988.
BD
Revue trimestrielle — 12e année — ETE 1988 — 60 F

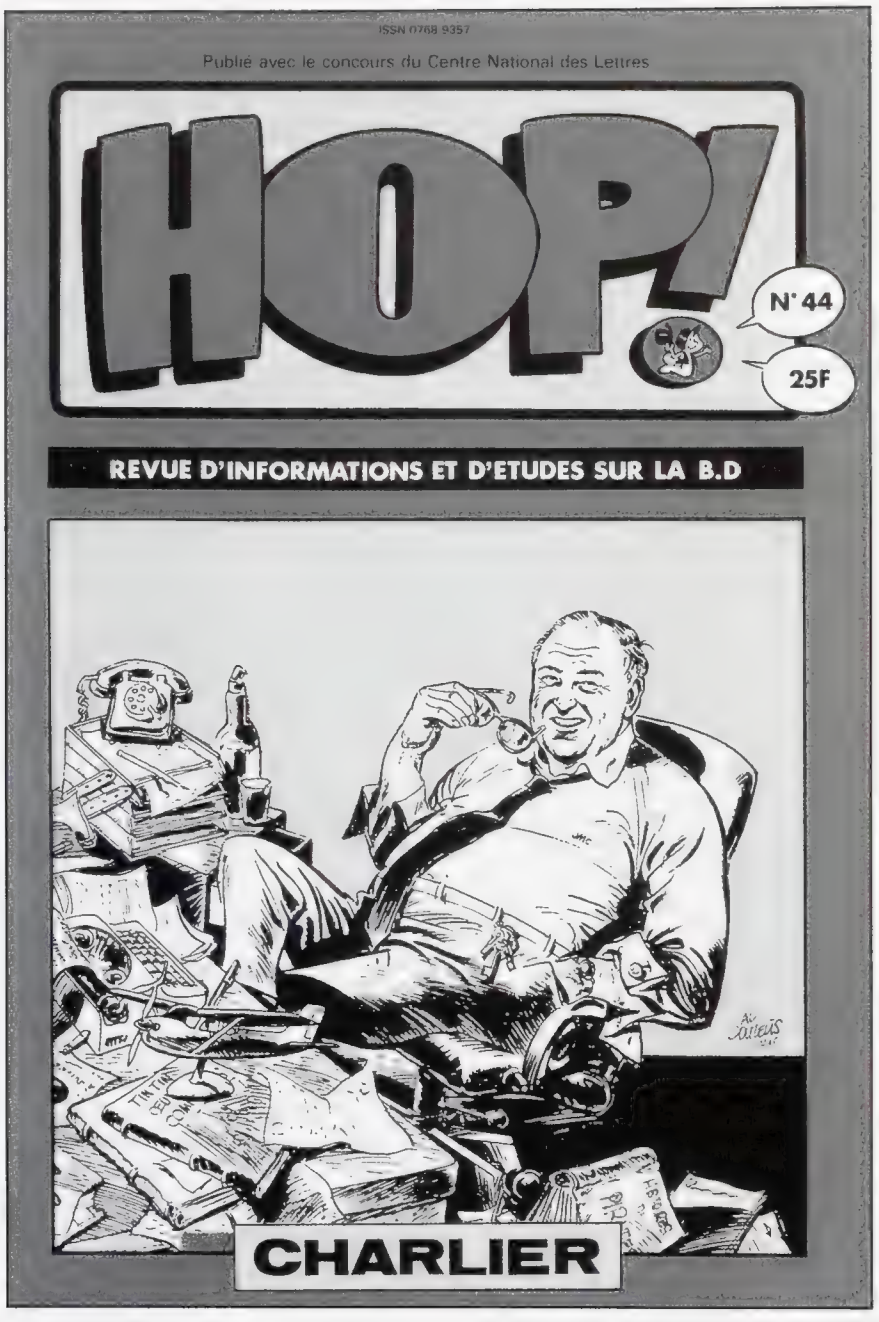
*Un numéro tenant lieu de catalogue pour une exposition du Centre Pompidou.*

Mais à l'époque, les dessinateurs devaient souvent produire des dizaines de pages par mois pour arriver à vivre de leur métier. Ils n'avaient pas le temps d'expérimenter. S'ils avaient pu travailler dans les conditions d'aujourd'hui, leur carrière aurait été différente et la bande dessinée aurait évolué plus vite.

## À LA SOURCE DE LA BÉDÉPHILIE

◆ **CLAUDE GUILLOT :** Tant que la bande dessinée était non reconnue et même pourchassée, la bédéphilie existait de façon occulte. Elle avait ses amateurs, ses collectionneurs à la recherche de leurs lectures d'enfance. Jean Boullet a participé avec enthousiasme à faire reconnaître cette littérature dessinée. Il fut le premier à fixer des cotes, ce qui se pratique pour n'importe quelle collection mais qui n'avait pas encore atteint la bande dessinée, et il ouvrit au milieu des années 60 la première librairie spécialisée à Paris. À l'époque, aux puces de Saint-Ouen, je ramassais encore des cartons entiers de bandes dessinées pour très peu d'argent.

Mais le déclic a été la fondation du Club des Bandes dessinées en 1962. À




partir de cette date s'enclenche un long processus de légitimation de la bande dessinée, grâce à Francis Lacassin mais aussi à Alain Resnais, Chris Marker et bien d'autres. L'idée avait été émise dans la revue *Fiction*, suite à un article de Pierre Strinati consacré à l'« Âge d'or » des années 30. Personne n'avait encore jamais parlé de la bande dessinée de cette manière.

Comme beaucoup d'autres, j'ai écrit à *Fiction*, qui était une revue connue mais à l'audience limitée, pour donner mon avis sur la question. J'ai ensuite été averti, toujours par *Fiction*, de la création du Club, auquel j'ai adhéré immédiatement. Je ne fréquentais pas beaucoup les réunions, je ne m'y sentais pas très à l'aise, j'étais surtout intéressé par le bulletin, *Giff-Wiff*, comme plus tard par la revue *Phénix*, fondée par Claude Moliterni. En revanche, j'ai été assidu aux soirées organisées aux Arts décoratifs. Il ne s'agissait plus de réunions ou d'assemblées générales mais de véritables spectacles. Claude Moliterni s'occupait de l'organisation et Pierre Couperie du contenu.

La grande exposition présentée en 1967 au musée des Arts décoratifs à Paris (« Bande dessinée et figuration narrative ») a été également un événement important, qui mettait l'accent sur l'aspect graphique. C'est ce qui m'a d'abord frappé dans la bande dessinée des années 30 et 40 : si j'ai adhéré au Club, c'était pour retrouver le trait de Milton Caniff, Frank Robbins, Alex Raymond, Raymond Poïvet, etc. Ce qui était également le cas de Resnais, de Lacassin et de beaucoup d'autres. Les histoires pouvaient être très bonnes, comme dans *Les Pionniers de l'Espérance*, ou beaucoup plus faibles. Mais il y avait le style. Ce qui ne m'empêchait pas d'aimer aussi *Alain La Foudre*, dont le dessin était plus qu'insuffisant.

◆ **Louis Cance :** C'est par le biais des petites annonces de *Pilote*, au début des années 60, que je me suis aperçu qu'il y avait d'autres personnes qui collectionnaient les bandes dessinées et qui recherchaient surtout des journaux d'avant-guerre. À la même époque, *Fiction* publie son fameux article. Tout est parti de là. Il a commencé à y avoir des expositions, des conférences. Mais il s'agissait surtout de nostalgiques de « l'Âge d'or » tandis que je m'intéressais à une période plus récente.

J'ai adhéré au Club des Bandes dessinées. Les réunions étaient suivies d'un repas. À l'époque, il y avait des personnalités : Alain Resnais, Evelyne Sullerot, René Goscinny, des professeurs, des éditeurs comme Jean Chapelle, je crois même y avoir aperçu Georges Dargaud. Ensuite, le Club s'est scindé en deux : je suis d'abord resté fidèle à Lacassin mais comme il ne faisait plus rien, j'ai finalement adhéré à la SOCERLID de Moliterni. Je me souviens notamment d'une réunion avec Hugo Pratt, qui avait commencé à publier dans *Pif*.

J'avais gardé toutes les bandes dessinées de mon enfance. J'étais issu d'une famille populaire, je dirais même très pauvre. La bande dessinée ne coûtait pas cher à l'époque. La première revue que m'a achetée ma mère, c'était *Coq Hardi*, en 1944, avec *Les 3 Mousquetaires du maquis* en couverture. Puis j'ai été malade et elle m'a ramené une brassée d'hebdomadaires, *Tarzan*, *Zorro*, *l'Astucieux*, *Aventures*, que j'ai voulu avoir toutes les semaines. En plus j'avais un parent qui faisait la ligne Paris-Aurillac en train de nuit et qui ramassait tous les illustrés qui

traînaient dans les wagons. J'ai donc été nourri très tôt de bandes dessinées… et de cinéma.

## BÉDÉPHILIE *VS* CINÉPHILIE

◆ **LOUIS CANCE :** Il y a de grandes différences. Les cinéphiles ont peut-être l'esprit plus ouvert, s'intéressent à des thèmes ou des formes différentes. Les bédéphiles, du moins certains d'entre eux, sont plus figés. Souvent, ils ne s'intéressent qu'aux bandes dessinées de leur enfance, ou à des thématiques très précises, et ne regardent pas ce qui se fait à côté, ce qui est désolant.

Au niveau de sa réception, le cinéma a été reconnu plus tôt. Jusque dans les années 60, la bande dessinée était surtout destinée aux enfants, ce qui l'a reléguée dans un ghetto d'où elle a eu du mal à se sortir.

◆ **CLAUDE GUILLOT :** Cinéphilie et bédéphilie peuvent être liées. Francis Lacassin avait commencé par faire des courts-métrages et Alain Resnais avait déjà réalisé ses premiers grands films. Claude Beylie fut également un parfait exemple : critique et historien du cinéma, il était adhérent au Club des Bandes dessinées et participera tardivement au *CBD*.

Mais, pour l'essentiel, le cheminement a été différent. La cinéphilie s'est exprimée à travers les ciné-clubs et les revues spécialisées, comme *Les Cahiers du Cinéma* ou *Positif*. La reconnaissance du cinéma a été plus rapide car les réticences étaient moins fortes. Bien avant la Seconde Guerre mondiale, on s'intéressait déjà à l'histoire du cinéma, il existait des comptes-rendus de films dans les journaux : Louis Delluc écrit sur les films dès les années 10. Le cinéma suscite une effervescence intellectuelle, même si elle n'est pas généralisée, qui ne touchera pas la bande dessinée. En France, contrairement aux USA, celle-ci ne s'adressait à peu près qu'aux enfants. Des publications comme *Cri-Cri* ou comme *l'Épatant*, qui publie *Les Pieds Nickelés*, visent un public plus large : dans *Les Ritals*, Cavanna écrit que ses parents lisaient *Bibi Fricotin*. Mais il s'agit là d'une presse populaire, non reconnue par l'intelligentsia.

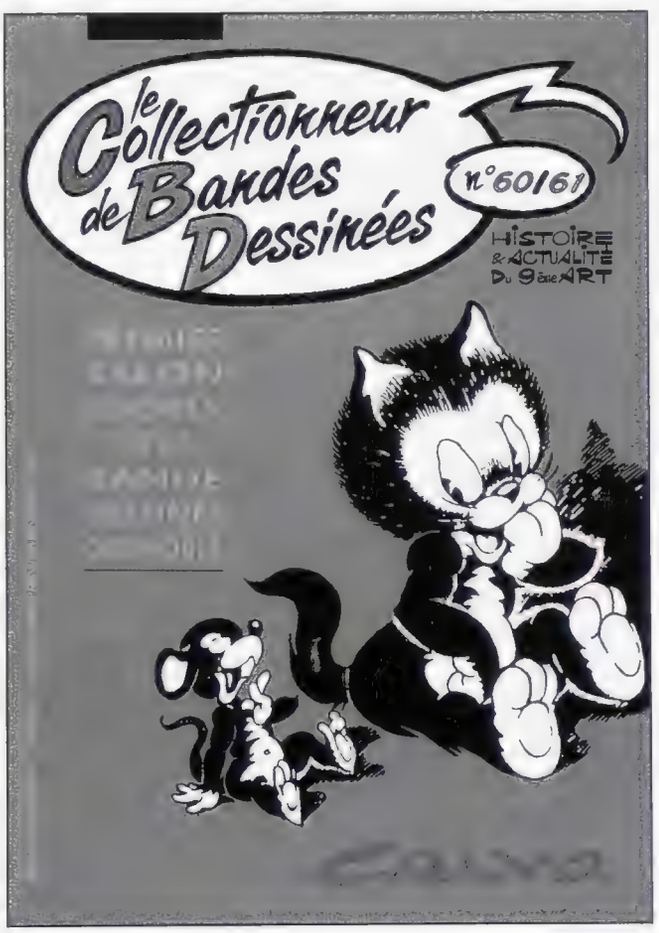
À part quelques cas comme *Bécassine* ou *Zig et Puce* à qui l'on prêtait un peu d'attention, la bande dessinée restait pourchassée, notamment par les instituteurs et l'université. Lorsque j'étais moniteur de colonies de vacances, le directeur confisquait toutes les bandes dessinées des enfants et ne les leur rendait qu'au moment du retour, un mois plus tard.

Autre point important : beaucoup d'adultes avaient du mal à entrer dans l'art narratif de la bande dessinée, tandis que voir un film ne leur posait aucune difficulté.

## LA CRITIQUE, CHAÎNON MANQUANT ?

◆ **CLAUDE GUILLOT :** J'ai longtemps déploré l'absence d'une critique à l'image de celle qui existait pour le cinéma. Je n'ai pas d'explication miracle, si ce n'est ce que j'ai déjà dit sur l'absence de reconnaissance. Il faut dire que la

LE COLLECTIONNEUR DE BANDES DESSINEES
46
FEVRIER MARS 1985
22 F
1908 : Première BD française : SAM ET SAP
1978 : Premier numéro de (A SUIVRE)



SOCIETE FRANCAISE DE BANDES DESSINEES

SFBDSFBDSFBDSFBDSFBD

1970 1969 1971

CARTE N° 72

NOM : CANCE PRENOM : Louis

DATE DE NAISSANCE : 12 Janvier 1939

ADRESSE : 12, rue Beaulair - AURILLAC (15)

Le Trésorier Le Président

plupart des critiques de cinéma connaissent son histoire d'une manière approfondie, ce qui n'est peut-être pas le cas de ceux qui écrivent sur la bande dessinée.

Des ouvrages essentiels ont paru ces dernières années, je pense à ceux de Thierry Groensteen ou de Benoît Peeters par exemple, mais ce sont plus des travaux d'historiens ou de théoriciens que de critiques.

◆ **Louis Cance :** La critique est un art difficile, aujourd'hui encore trop peu pratiqué en matière de bande dessinée. Dans les journaux, l'espace qui lui est alloué ne permet pas d'approfondir le sujet. Si le journaliste n'est pas très doué, cela peut vite devenir ennuyeux ; même chose s'il est trop intellectuel.

## LES ANNÉES 70

◆ **Louis Cance :** Le fait marquant de ces années-là, c'est l'arrivée de la bande dessinée pour adultes, la création de *l'Écho des Savanes*, *Métal Hurlant*, etc. Les auteurs se sont pris en main et ont décidé d'aller plus loin. Toute une génération de lecteurs qui, comme les précédentes, aurait dû décrocher de la bande dessinée, a pu continuer de s'y intéresser parce qu'elle s'adressait à leur âge.

Quant aux fanzines de recherche et d'étude, ils ont été rapidement supplantés par des supports qui publiaient de jeunes dessinateurs, même s'il a existé des formules mixtes. En Belgique, la situation était différente : les fanzines étaient peu nombreux mais majoritairement axés sur le commentaire.

◆ **Claude Guillot :** Pour moi, cette époque reste surtout celle de *Charlie mensuel*, avec les goûts très larges de Wolinski, son rédacteur en chef, pour le graphisme et la narration dessinée. Cela dit, il avait un excellent modèle avec la savante revue italienne *Linus*, dont l'histoire reste à découvrir en France, tout comme d'autres revues de cette époque effervescente, telle *Sgt Kirk*, avec Pratt.

## LA SITUATION CHEZ NOS VOISINS TRANSALPINS

◆ **Louis Cance :** L'Italie, voilà un pays formidable. Il y a beaucoup de revues, de fanzines qui n'ont pas oublié la bande dessinée populaire. Ils s'intéressent à tout. Ils ont réédité tout ce qui était déjà paru chez eux. On y trouve également les traductions de séries américaines dans leur intégralité. Alors que chez nous, on sort un premier album, un deuxième, puis l'éditeur s'arrête parce que ça n'accroche pas.

Les grands hebdomadaires destinés à la jeunesse sont toujours présents en Italie, tandis qu'en France il ne reste que *Mickey* et *Spirou*. Le public continue de s'intéresser à une bande dessinée qui s'adresse surtout aux adolescents, avec des séries comme *Tex*, qui ont beaucoup évolué et qui sont moins infantiles qu'à leurs débuts. Seule la bande dessinée adulte peine à s'imposer, même si c'est le pays qui a donné *Linus*, la première grande revue moderne de bande dessinée.

◆ **Claude Guillot :** L'impact de la bande dessinée en Italie a été sans commune mesure avec ce qu'il a été chez nous. Elle fut bien plus largement reçue et a été reconnue beaucoup plus tôt par les instances intellectuelles. D'où sans doute le premier Salon International des Bandes dessinées qui se tint à Bordighera en 1965, co-organisé par le CELEG[2] français. D'autres salons suivront, comme celui de Lucca.

Il reste tout un monde graphique italien inconnu ou très mal édité en France.

## BÉDÉPHILE OU COLLECTIONNEUR ?

◆ **Louis Cance :** On ne peut dissocier les deux. Celui qui aime la bande dessinée en achète puis est amené à la collectionner. Mais il existe toutes sortes de collectionneurs. La plupart sont sympas mais il y en a qui sont complètement frappés (*rires*), qui n'hésiteraient pas à vendre père et mère pour obtenir ce qu'ils cherchent. J'en ai rencontrés qui avaient peur qu'on les vole, qui refusaient de donner leur adresse. Certains dépensaient toute leur paie et vivaient sur le salaire de leur épouse. Ils sacrifient tout à leur passion mais ce sont, je pense, des exceptions.

Pour d'autres, c'est l'aspect fric qui domine. Le phénomène des cotes a entraîné une dérive regrettable vers l'argent, comme il était inévitable. Certains ne s'intéressent pas du tout à la bande dessinée mais refusent de se séparer de leurs collections : ils s'imaginent avoir des bons du Trésor. Quand j'ai commencé à faire des échanges pour compléter mes collections, c'était une revue contre une autre, on ne se préoccupait pas de la valeur.

La majorité collectionne la bande dessinée ancienne, souvent celle de leur enfance, mais il en existe qui ne s'intéressent qu'à la production ac-

tuelle, qui est de leur époque et plus à leur portée, ce qui est bien normal.

◆ **CLAUDE GUILLOT :** Oui, le collectionneur est un maniaque, par définition, quel que soit l'objet collectionné, même si l'expression est trop péjorative.

Il a souvent le tort de se cantonner à une seule époque, à « l'Âge d'or » par exemple (comme s'il n'y en avait qu'un seul !), avec le risque de se fermer à tout le reste, en particulier à ce qui est nouveau. Cela dit, les collections représentent tout un monde ainsi préservé et ont permis une connaissance sur pièces de l'histoire de la BD.

Certains se sont intéressés à quantité de pays étrangers, comme la Yougoslavie ou l'Angleterre, longtemps inconnus en France et qui le sont encore. Ce sont en partie les Conventions de bande dessinée, suivies à la fois par les amateurs de récits narratifs et par ceux qui s'intéressaient à l'art graphique, qui ont permis de découvrir, via des marchands, ce qui se pratiquait dans ces pays et qui n'avait pas été traduit dans les magazines français. Du coup, des collectionneurs ont su faire profiter certains fanzines de leurs précieuses connaissances.

## LA BANDE DESSINÉE D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

◆ **LOUIS CANCE :** Il existe une meilleure connaissance de la bande dessinée aujourd'hui, peut-être grâce aux expositions, aux manifestations comme le Festival d'Angoulême, aux adaptations cinématographiques (pas toujours fameuses). Jadis, lorsque j'allais présenter mes planches dans les rédactions, je m'apercevais que même les responsables éditoriaux n'avaient pas de culture BD. Je ne parle pas de *Pilote*, bien sûr, où je me rappelle avoir longuement parlé bande dessinée avec Goscinny, mais de *Record* et même de *Pif* (je me réfère à l'époque que j'ai connue, où Jean Ollivier et Roger Lécureux n'avaient pas mission de recevoir les dessinateurs). Si Georges Rieu, le rédacteur en chef, s'y connaissait un peu, les autres rédacteurs avouaient qu'ils n'étaient même pas capables de distinguer les différents dessinateurs de Pif. C'était par exemple le cas de Jean-Paul Mougin, qui montrera par la suite un intérêt croissant pour la bande dessinée.[3]

Le problème ne se pose plus puisque les revues se sont cassées la figure en n'ayant pas su renouveler le lectorat. Restent les albums, en plus des mangas et des magazines de superhéros. Que ce soit au niveau du graphisme ou des scénarios, l'évolution est nette. On peut aujourd'hui parler de tous les sujets, sans craindre la censure.

J'aime toujours la bande dessinée traditionnelle sans trop de prétention intellectuelle : le polar, l'*heroic fantasy*, le western, en particulier les *Tuniques bleues*, *Buck Danny*, les séries de Van Hamme, Christian Godard, André Juillard, Bill Watterson, etc. *Le Sursis* de Gibrat, par ses ambiances et ses couleurs, m'a beaucoup plu.

La bande dessinée pour enfants continue de produire des histoires fabuleuses, comme l'adaptation du *Vent dans les saules* par Plessix. J'aime également *Cédric*, *Titeuf*, etc.

J'ai plus de difficultés avec les « labels indépendants », surtout par rapport au graphisme. De toute façon, la production est telle qu'on ne peut s'intéresser à tout, et il faut bien faire des choix.

◆ **CLAUDE GUILLOT :** La différence essentielle tient au fait que la bande dessinée n'est plus un phénomène de presse. Or, je n'ai jamais vraiment aimé les albums. En revanche, j'apprécie beaucoup les livres édités par l'Association ou Vertige Graphic, à cause du format, du noir et blanc qui a toujours eu ma préférence. Il faut dire que, dans le passé, nous n'avons jamais connu les magnifiques couleurs de *Flash Gordon*, réservées aux publications américaines.

Enfant, j'appréciais tout de même les albums Hachette, des objets de luxe que je recevais en cadeau et que je ne pouvais m'offrir. Mais ce sont des magazines comme *Pilote* et *Charlie* qui nous ont fait connaître des bandes dessinées venues du monde entier, qui gardent ma préférence.

Aujourd'hui, je lis avec plaisir *Le Cri du peuple* de Tardi et Vautrin, l'élégant Juillard ou Dupuy et Berberian. Même si je passe plus de temps à dévorer des études sur la bande dessinée ou sur le cinéma. ■

1. Après quelques essais, Louis Cance a commencé sa carrière de dessinateur réaliste et humoristique à la fin des années 50 dans *Johnny Texas*. À partir du milieu des années 60, il travaille principalement à *Record*, *Lisette/Nade*, *Amis-Coop*. Sollicité par C. Arnal, le créateur de Pif, il en reprend le personnage en 1967. Parallèlement, il collabore à *Formule 1* (ex-*Cœurs Vaillants*) dans la première partie des années 70. De 1980 à 1985, il livre des scénarios à *Mickey* avant de se consacrer entièrement à *Hop !*

2. Centre d'Étude des Littératures d'Expression Graphique, nouvelle appellation du Club des Bandes dessinées.

3. Jean-Paul Mougin dirigera chez Casterman le mensuel *(À suivre)* du premier au dernier numéro.

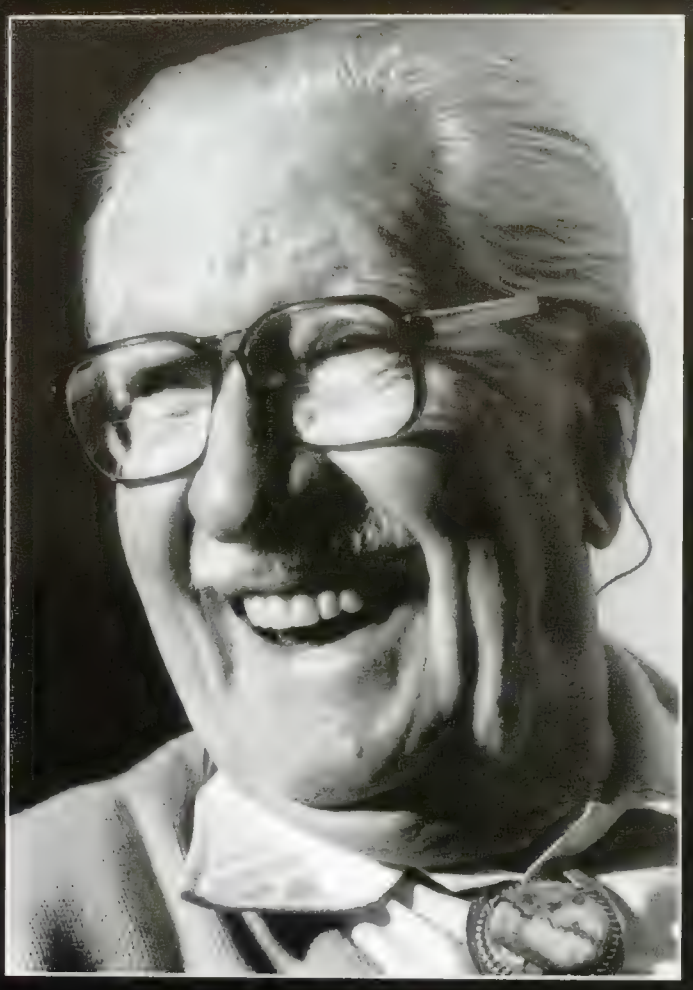
*L'équipe du* Collectionneur de bandes dessinées © *Bananas, 2002*

© Disney

# PATRIMOINE

# Carl Barks

Disparu le 25 août 2000, Carl Barks a dessiné les canards de Disney de 1942 jusqu'à sa retraite en 1967, dans les *comics* publiés par Dell, dont les principaux furent *Walt Disney's Comics and Stories, Walt Disney's Donald Duck* et *Walt Disney's Uncle Scrooge.* Connu par les amateurs comme le « *good duck artist* » à une époque où les dessinateurs Disney devaient rester anonymes, Barks fut identifié dans les années 60. Les années 70 furent pour le retraité qu'il était le début de la célébrité[1]. Les BD de Barks font l'objet d'un véritable culte dans le nord de l'Europe. En France, *Picsou Magazine* republie depuis plusieurs années l'œuvre de Barks qui n'a, en un demi-siècle, rien perdu de son charme et de sa modernité et qui est reçue avec enthousiasme par une nouvelle génération de lecteurs.



© Edward Summer, 1988

**Un dossier ne pouvant suffire à explorer une œuvre aussi considérable dans toutes ses dimensions, c'est sur la logique narrative que nous nous sommes concentrés, Barks apparaissant comme un conteur de la stature d'un Bottaro ou d'un Tezuka.**

1. Une compilation des entretiens donnés par Barks vient de paraître. Donald Ault (éd.), *Carl Barks : Conversations*, University Press of Mississippi, fév. 2003. ISBN 1-57806-501-1.

MANUEL HIRTZ

# DONALD FAIT LE TOUR DU MONDE

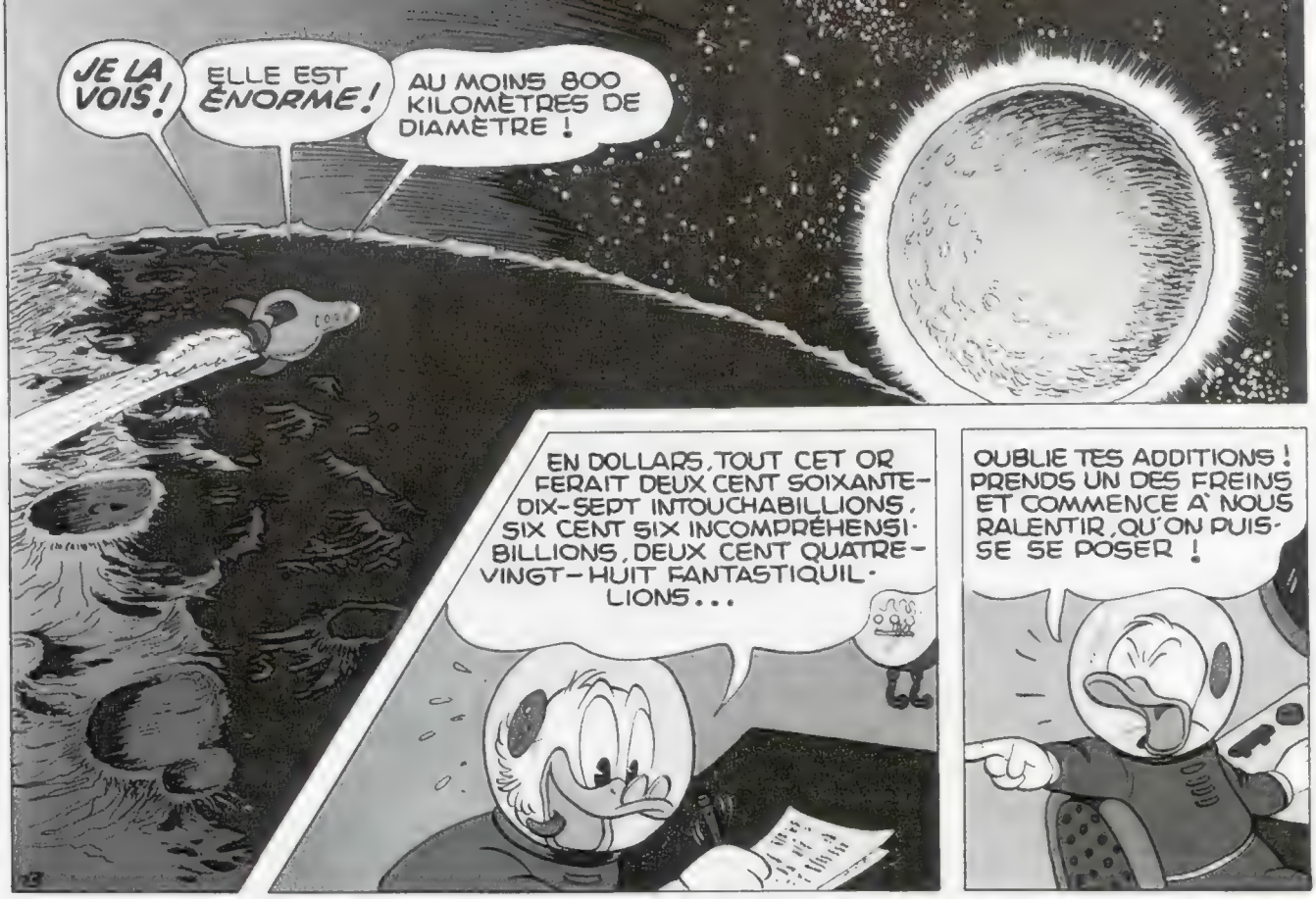
**QUAND EN 1943 CARL BARKS ABORDE LES RÉCITS LONGS DE DONALD, IL SE TOURNE TRÈS NATURELLEMENT VERS LE THÈME DE LA PÉRÉGRINATION. DONALD ET SES NEVEUX, PLUS TARD ACCOMPAGNÉS PAR L'ONCLE PICSOU, ARPENTENT LE CONTINENT AMÉRICAIN EN TOUS SENS ET VOYAGENT DE PAR LE MONDE – INDE, ASIE, AFRIQUE, VIEILLE EUROPE –, PROPOSANT AU LECTEUR UNE VISITE ÉMERVEILLÉE DE LA PLANÈTE ET DE SES HABITANTS.**

Triomphe du bon usage du *National Geographic* et de *Popular Science*, où la substantielle documentation utilisée réussit à se fondre sans heurt dans un art narratif incroyablement fluide, la collection des histoires longues de Donald forme un souriant atlas de notre vaste monde.

Chez Barks, dessinateur américain né dans l'Oregon, les autres cultures sont toujours décrites avec respect et admiration, une admiration bien sûr teintée d'humour. Quand il s'agit de sociétés agraires, le respect se mue en une véritable sympathie. À l'occasion, ce sont de petits cours d'anthropologie que donne Barks au jeune lecteur.

L'épisode « Adventure in Tralla La » (WDUS n°6, juin 1954)[1] est une bonne parabole des dangers que peut présen-

Adventure in Tralla La, *WDUS n°6, juin 1954* © *Disney.*


JE LA VOIS!
ELLE EST ÉNORME!
AU MOINS 800 KILOMÈTRES DE DIAMÈTRE !
EN DOLLARS, TOUT CET OR FERAIT DEUX CENT SOIXANTE-DIX-SEPT INTOUCHABILLIONS, SIX CENT SIX INCOMPRÉHENSIBILLIONS, DEUX CENT QUATRE-VINGT-HUIT FANTASTIQUILLIONS...
OUBLIE TES ADDITIONS ! PRENDS UN DES FREINS ET COMMENCE À NOUS RALENTIR, QU'ON PUISSE SE POSER !

La Lune de 24 carats, *repris dans Picsou Magazine n°334, nov. 1999 © Disney.*

ter la rencontre entre le monde moderne et une société traditionnelle vivant en économie fermée. Dans cet épisode, le surmenage mène Picsou au bord de la dépression nerveuse, et il en arrive même à détester l'argent. Sur les conseils de son médecin, il décide de partir à la recherche de quelque Shangri La[2]. Il découvre finalement, coincée dans une vallée de l'Himalaya, où elle survit, oubliée du monde, une paisible société égalitaire où l'être prime sur l'avoir. Dans l'avion qui l'amène au-dessus de la vallée, Picsou met sans y prendre garde en circulation un objet totalement étranger à la culture locale, et par conséquent unique, une capsule de la bouteille de son médicament pour les nerfs. Il n'en faut pas plus pour que l'harmonie de la vallée disparaisse et que la société de Tralla La ne menace de sombrer dans le chaos. Picsou trouvera la parade en noyant littéralement la vallée perdue sous des milliers de capsules identiques. Le rare devenu pléthorique, les habitants retrouvent la raison et la société de Tralla La son équilibre.

## Donald, Picsou, les neveux et la Toison d'or

Comme chacun sait, le prototype du récit de voyage, c'est l'*Odyssée*, d'Homère. Il était naturel que Picsou, Donald et les neveux, dans leurs nombreux périples, rencontrent de multiples merveilles et de grands périls.

Picsou est parti à la recherche de tous les trésors de la mythologie (et il les a souvent trouvés), de la couronne de Gengis Khan à la Toison d'Or, du trésor d'Ali Baba à la pierre philosophale. L'excentrique milliardaire et ses collatéraux ont découvert un nombre impressionnant de mondes oubliés et de cités perdues, aperçu le Hollandais volant, côtoyé sirènes, licornes, dragons et dieux nordiques.

L'œuvre de Barks est, pour ses lecteurs enfants, une extraordinaire introduction aux territoires du merveilleux et, pour ses lecteurs adultes, un rappel de la richesse de l'imaginaire humain. Pour tous, lecteur innocent et lecteur cultivé, émerveillement et humour se confondent sans heurt, car Barks réussit à mêler fraîcheur du regard, culture bien assimilée et savoir-faire graphique et scénaristique.

Mais le fond du discours de Barks est naturellement un solide discours moral. C'est particulièrement visible dans l'épisode « The Golden River » (WDUS n°22, juin 1958) où la nature pathologique du goût de Picsou pour l'or est soigneusement décortiquée et où, par une ruse des neveux, le milliardaire retrouvera la voie de l'altruisme. Le vieil avare en sera récompensé par le destin.

## Nouvelles frontières et exotisme à domicile

Dans les années 1950 et 1960, l'Amérique se passionne pour le programme spatial et la science-fiction peut se proposer comme une nouvelle mythologie. L'oncle Picsou, en véritable entrepreneur, part à plusieurs reprises dans l'espace, pour mettre sa fortune à l'abri des voleurs sur un petit astéroïde en orbite autour de la Terre, pour trouver de l'or et vendre des sodas sur la Lune, pour visiter un astéroïde en or massif peuplé d'extraterrestres mangeurs de rutabaga.

L'apparition en 1952 de l'inventeur génial Gyro Gearloose (Géo Trouvetou) va permettre une joyeuse débauche d'inventions mirobolantes, occasion d'autant de fables sur les avantages et les inconvénients du progrès.

L'épisode « Micro-ducks From Outer Space » (WDUS n°65, sept. 1966) est typique de la synthèse qu'opère Barks entre merveilleux, fable et science-fiction. Une rencontre entre l'oncle Picsou et l'équipage d'une minuscule soucoupe volante se conclut par un échange marchand qui, pour le multimilliardaire, s'avère purement symbo-

lique, mais que celui-ci n'en salue pas moins, à la fois rêveur et émerveillé : « *Mais je n'ai pas perdu ma journée… j'ai conclu un marché qui sera effectif dans 8 ans. Dans 8 ans, les microbiens retraverseront l'espace immense pour m'acheter 27 grains de blé.* »

Ce sont naturellement les neveux de Donald les véritables héros de la série et les vrais explorateurs. Barks les a dotés de toutes les caractéristiques et de tous les attributs propres à flatter l'imagination d'un enfant et à faciliter l'identification. Les neveux sont malins, idéalistes et intrépides. Ils font partie d'une vaste maçonnerie d'enfants qui ne connaît ni classe sociale ni frontières géographiques, les Junior Woodchucks (Castors juniors). Ils ont, grâce à leur célèbre manuel, accès à un savoir presque illimité. Surtout, ils sont la voix du bon sens et de la raison face à des adultes fréquemment rigides et autoritaires, et dont les actions se situent invariablement dans le registre de l'excès.

L'identification du petit lecteur fonctionne d'autant mieux que les neveux sont par ailleurs de vrais petits garçons de l'après-guerre, qui se chamaillent entre eux, construisent une cabane au fond du jardin, s'empiffrent de soda et de pâtisseries et parfois, dans de superbes crises régressives, font le serment de ne plus jamais se laver.

En mettant le jeune lecteur au centre de sa fiction, Barks peut assumer son goût naturel pour la pédagogie. Il joue sur la tendance naturelle de son public à l'indignation morale (devant le despotisme de Donald, l'avarice ou l'esclavagisme de Picsou) et sur sa curiosité naturelle devant la nature et la technologie, amenant la double question : « À quoi ça sert ? » et « Comment ça marche ? »

Mais l'exotisme n'épuise pas la geste voyageuse barksienne et le voyage n'épuise pas la veine géographique de l'auteur. Beaucoup de récits se placent dans l'univers de l'Ouest. Donald et les neveux voyagent dans le temps pour se retrouver dans un ailleurs très familier, la Californie espagnole (celle des aventures de Zorro) pour laquelle Barks exprime une admiration éperdue (« In Old California », FCF n°328, nov. 1950).

Plus subtilement, il semble que Duckburg (Donaldville) fasse elle-même le tour des États-Unis (on reconnaît un environnement du sud profond dans un cas, du grand sud-ouest dans un autre).

Mais la tendance naturelle de Barks – dans les limites qu'indique ici même Patrick Marcel – reste le merveilleux. Le petit monde des indiens à gros nez de « Land of the Pigmy Indians » (WDUS n°18, juin 1957), l'île aux œufs d'or et sa jolie bergère de « Isle of Golden Geese » (WDUS 45, oct. 1963), rêveries où serait aboli tout ce qui nous contraint, peignent un ancien âge d'or où les êtres vivraient dans un perpétuel présent le simple miracle de l'existence. ■

1. Dans l'ensemble de ce dossier, nous employons les abréviations suivantes : FCC, *Four Color Comics*, WDCS : *Walt Disney Comics and Stories*; WDUS : *Walt Disney's Uncle Scrooge*, WDDD : *Walt Disney's Donald Duck*.

2. Société idéale décrite par James Hilton dans son roman *Les Horizons perdus* (1933), œuvre très célèbre aux États-Unis, qui fut brillamment adaptée à l'écran par Frank Capra en 1937.

OH! DON'T TELL ME! PYGMY INDIANS!
GO, PEEWEEGAHS, FROM YOUR VILLAGE! FLEE THE MIGHTY, WARLIKE STRANGERS! FLEE THE MAGIC IN THEIR BLOWGUN! THEY HAVE COME TO MAKE MUCH TROUBLE FOR THE LAND OF THE PEEWEEGAHS!

Land of the Pigmy Indians, *WDUS n°18, juin 1957* © *Disney*.

PATRICK MARCEL

# L'HORLOGER DU MERVEILLEUX : CARL BARKS ET LE FANTASTIQUE

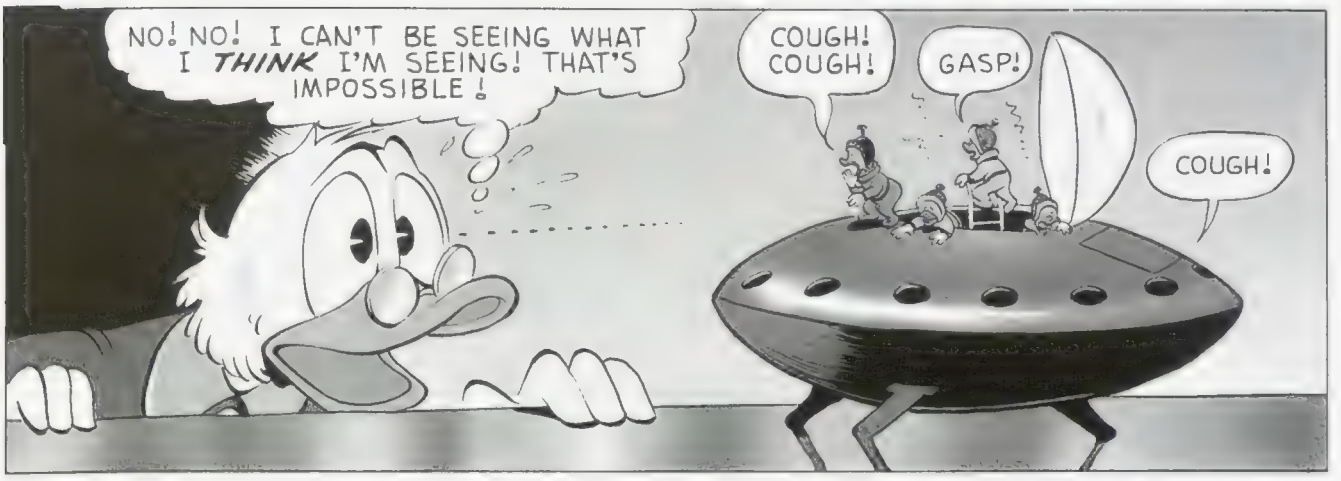
**LES HISTOIRES LONGUES METTANT EN SCÈNE PICSOU ET DONALD ONT EMPRUNTÉ À TOUTES LES MYTHOLOGIES MAIS AUSSI À TOUTES LES CATÉGORIES DE L'ÉTRANGE, DU MERVEILLEUX FÉERIQUE AU PARANORMAL MODERNE. POURTANT BARKS AVAIT SURTOUT FOI EN LA SCIENCE...**

Le but que revendiquait Carl Barks par ses histoires était de distraire et de dépayser ses lecteurs. Au fil de sa carrière il a, dans ce dessein, abondamment puisé à toutes les sources disponibles, comme tous les artistes populaires qui doivent assurer une production conséquente[1].

Barks a toujours affirmé qu'il avait peu lu et, en particulier, pas les classiques auxquels ses fans se référaient souvent : ni *Alice au Pays des merveilles*, ni les frères Grimm ou Andersen. Cela n'empêchera pas les livres d'inspirer quantité de ses intrigues, par le biais de leurs adaptations cinématographiques. Au fil des histoires, on reconnaît nombre de films ; ainsi *La Momie* de Karl Freund (1932) donne l'impulsion de « The Mummy's Ring » (FCC n°29, sept. 1943) ou de « Ancient Persia » (FCC n°275, mai 1950) ; et *White Zombie* (1932) a dû fournir l'idée de « Voodoo Hoodoo » (FCC n°238, août 1949) qui, de façon osée pour une bande dessinée avec des héros Disney, met en scène Bombie le zombie et sa traque inexorable de Picsou. Les mythologies, contes et légendes du monde entier sont souvent

WELL, OKAY! GIVE ME THE BLAMED THING, IF IT'S GOING TO MAKE YOU HAPPY!
YE CATS! LOOK AT PEOPLE RUN! THAT GUY MUST BE THE ZOMBIE!
AND HE GAVE ME THIS DOLL! I WONDER WHAT HIS IDEA WAS?
OH, WELL, I'LL TAKE IT HOME AND GIVE IT TO THE KIDS! THEY'LL GET A BANG OUT OF IT!

Voodoo Hoodoo, *FCC n°238, août 1949* © *Disney.*




Micro-Ducks From Outer Space, *WDUS n°65, sept. 1966 © Disney.*

mis à contribution : *Les Mille et une nuits* (ou les films qui s'en sont inspirés) ont suggéré les tapis volants de « Rug riders in the Sky » (WDUS n°50, juil. 1964), l'oiseau roc et la caverne aux trésors de « Cave of Ali Baba » (WDUS n° 37, mars 1962) ; la mythologie nordique est adaptée dans « Mythtic Mystery » (WDUS n°34, juin 1961), de façon assez radicale puisque Vulcain y apparaît aux côtés de Thor et d'Odin ! Les frères Grimm n'auraient pas renié les oies d'or d'« Isle of Golden Geese » (WDUS n°45, oct. 1963), et *King of the Golden River*, conte de John Ruskin, est nommément cité comme inspiration de l'aventure du même nom (WDUS n°22, juin 1958), avec sa rivière qui charrie des flots d'or par intermittences. Les mythes de la conquête espagnole ne sont pas oubliés, de la cité perdue où vit El Dorado (« The Gilded Man », FCC n°422, sept. 1952) à la fontaine de Jouvence recherchée par Ponce de Léon, que Picsou découvrira dans « That's no fable » (WDUS n°32, déc. 1960), en passant par les Sept Cités de Cibola (WDUS n°7, sept. 1954). Barks puise aussi dans l'actualité mystérieuse : les témoignages évoquant le Yéti[2] nourrissent sa version dans « The Crown of Genghis Khan » (WDUS n°14, juin 1956) ; le serpent de mer est notamment utilisé dans « No Such Varmint » (FCC n°318, mars 1951) ; et les soucoupes volantes, thème obligé des années 50 et 60, s'invitent dans « Micro-Ducks from Outer Space » (WDUS n°65, sept. 1966). Jusqu'à la régression hypnotique popularisée en 1956 par le best-seller de Morey Bernstein *À la recherche de Bridey Murphy*, qui entraînera Donald et Picsou dans une quête au trésor enfoui par leurs ancêtres, « Back to Long Ago » (WDUS n°16, déc. 1956).

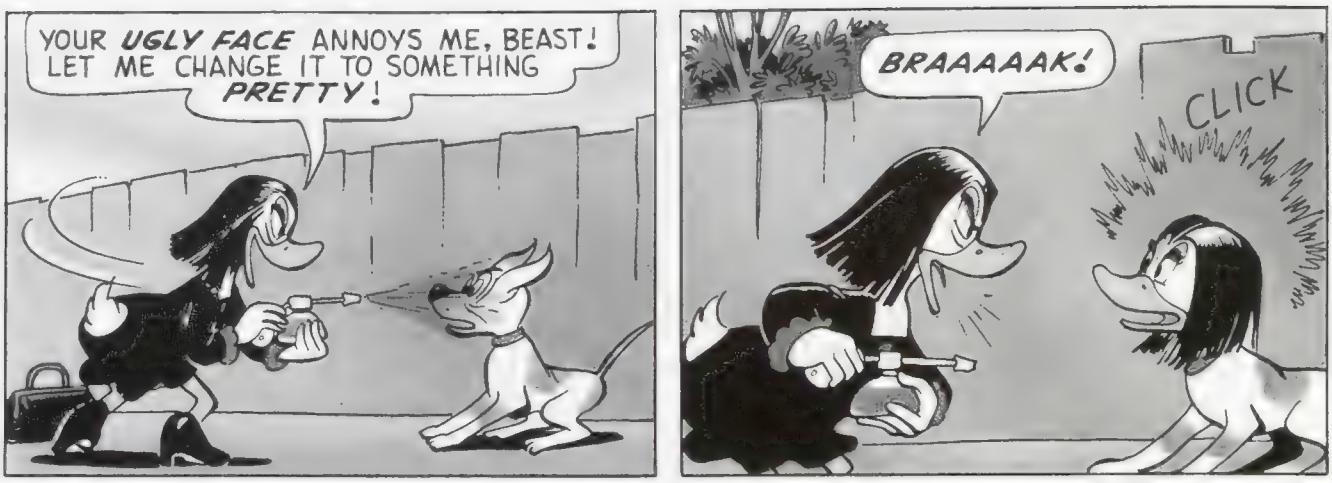
Et il ne s'agit là que d'un catalogue partiel. Tous ces thèmes fantastiques traditionnels alimentent les aventures des canards. Toutefois, on constate très vite que Barks soumet ces clichés à un traitement tout à fait radical.

## MAGIE SOUS SURVEILLANCE

Car le fantastique barksien se fonde très peu sur le surnaturel. En fait, Barks s'évertue à évacuer celui-ci de ses histoires, ne le conservant que dans des déclinaisons « normalisées » – la veine insolente de Gladstone Gander (en France : Gontran Bonheur) – ou limitées – la magie de Magica de Spell (Miss Tick). Les histoires faisant intervenir la magie liée à « l'esprit de Noël », comme « The Golden Christmas Tree » (FCC n°203, déc. 1948), où les canards doivent empêcher la méchante sorcière de Blanche-Neige d'anéantir les sapins de Noël, convainquent peu, Barks étant beaucoup plus à son aise pour dénoncer l'esprit consumériste de la fête, dans des satires souvent mordantes !

Quand Barks emploie la magie, c'est de façon souvent très limitée. Créatures sortie de la mythologie, les Larkies et le dragon qui ne dort jamais de « The Golden Fleecing » (WDUS n° 12, oct. 1955) n'ont rien de magique : ce sont les représentants d'une race et d'une faune oubliées, guère plus étonnants que ces

No Such Varmint, *FCC n°318, mars 1951 © Disney.*




The Many Faces of Magica De Spell, *WDUS n°48, mars 1964 © Disney.*

civilisations qui nichent, cachées par la géographie et/ou leur taille réduite, dans de lointaines régions du globe : désert, vallées perdues, fond des océans. Autre créature de magie, l'obstinée Miss Tick, inspirée par la longue femme noire[3] des dessins humoristiques de Charles Addams dans le *New Yorker*, est une sorcière et elle jette des sorts. Mais, là encore, sa magie est fermement jugulée, cantonnée à des armes spécifiques (ses « foof bombs » sont d'ailleurs alimentées par des batteries !) et aux sortilèges inédits avec lesquels elle lance chaque nouvelle offensive.

C'est que l'imaginaire de Barks, en dépit d'un pessimisme et d'une satire marqués, demeure résolument rationaliste et positiviste. Un exemple typique de cette volonté de verser dans la science les événements les plus fantastiques serait cette histoire de Géo Trouvetou où l'inventeur génial, en personnage éminemment barksien, invente un puits qui exauce les vœux… de façon scientifique (WDUS n°25, mars 1959). Même si les divers ingrédients ne se donnent guère la peine de rechercher la vraisemblance.

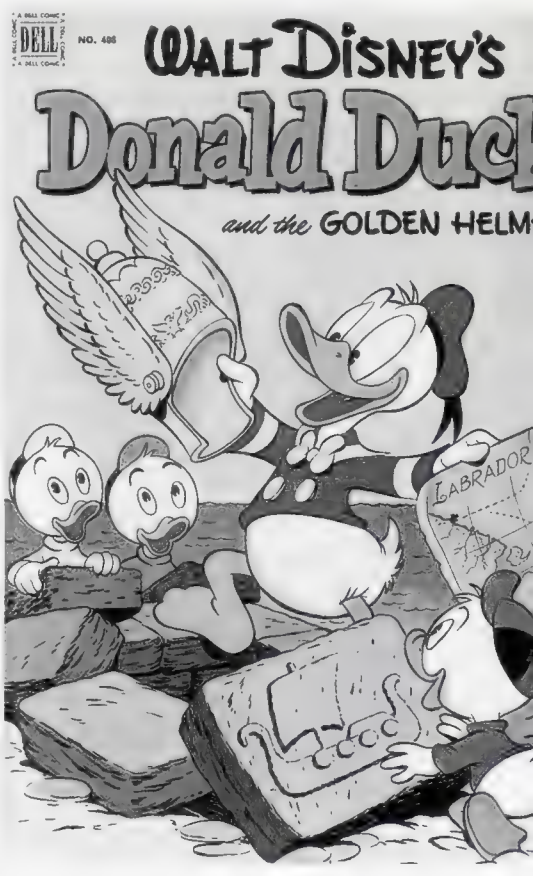
Bien inscrite dans cette après-guerre où, malgré ses dangers, l'avènement de l'énergie atomique semblait annoncer un glorieux avenir, cette démarche n'est en rien réductrice : elle aboutit au contraire à un réenchantement du monde. La magie est une chimère, nous dit Barks ; par contre, la science sera capable d'obtenir les mêmes résultats avant peu. Si peu de temps, en fait, que dans quelques histoires, Duckburg (Donaldville) jouit déjà d'une science extrêmement avancée : fusées personnelles, voitures volantes et lignes régulières avec diverses planètes du système solaire.

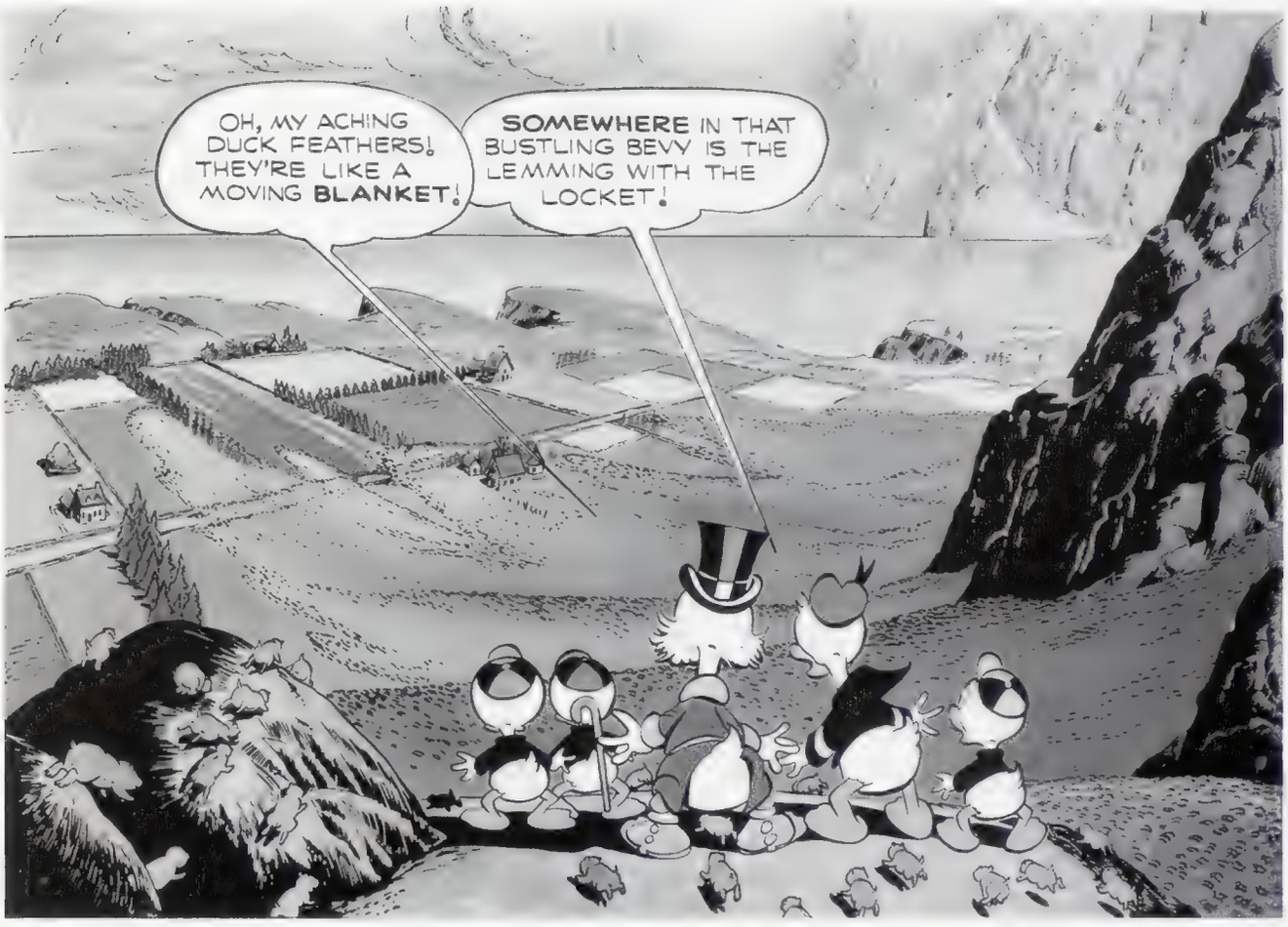
Cette mise en retrait de la magie, du surnaturel (chez Barks, les fantômes sont systématiquement des mystifications) s'explique par deux autres raisons : d'abord, Barks écrit pour Dell Comics et Disney, deux garants de la salubrité de lecture, et le surnaturel flirte dangereusement avec ces domaines de l'horreur qui ont provoqué la chute des *EC comics* ; ensuite, parce que Barks est, comme nombre de satiristes, un homme de bon sens ferme, voire un peu réactionnaire, et la magie représente le chaos, un bouleversement de l'ordre naturel.

Le merveilleux chez Barks n'a pas besoin de surnaturel pour exister : il naît déjà de l'implantation du fonds légendaire dans des régions particulières du monde, évoquées avec un réalisme – certes tout relatif – que renforce l'emploi d'une documentation sérieuse[4]. Ce faisant, Barks remplace les mythes d'origine par les siens, comme il peuple notre monde de canards et de chiens humanoïdes !

## LE REEL ENCHANTÉ

Barks dessinateur tire du décor une jubilation visible. Une histoire comme « The Golden Helmet » (FCC n°408, juil. 1952) est inspirée d'abord par une image : Barks a admiré une planche de *Prince Valiant* où le héros






The Lemming with the Locket, *WDUS n°9, mars 1955 © Disney.*

de Foster arrive à la côte du Labrador. *« I was so inspired to work with that Labrador coastline that I just tried to think of something that would happen to Donald to bring him up there and there he was*[5] *! »*

Les grandes aventures comprennent d'ailleurs une ou deux cases de pur plaisir graphique, qui illustrent un point fort de l'intrigue et fournissent au lecteur un moment d'émerveillement. Tantôt, ce sera la représentation d'un lieu mythique enfin atteint : visions fabuleuses des cavernes enfouies sous la surface de la Terre, ou des vallées perdues de Tralla La ou de Plain Awful contemplées depuis les reliefs qui les enclosent. Tantôt, ce sera l'instant où le chaos atteint son point culminant ; et nous assistons alors, hilares et stupéfaits, à la rupture d'un barrage de bois sous les déferlantes d'une marée de pièces d'or, à la course d'un énorme bloc de pierre qui fracasse les sept cités de Cibola, à une bagarre homérique dans le saloon de Goldie au Klondike, ou à un déferlement de lemmings couvrant comme un tapis mouvant les côtes de Norvège.

Car les histoires de Barks, enfilant habilement les gags sur un canevas développé avec rigueur à partir d'un postulat de base, convainquent par leur enchaînement raisonnable. Si l'aventure déraille, la faute en revient aux protagonistes, emportés par leurs passions ou leur imprudence, des emportements qui répondent aussi à une logique du personnage.

Le merveilleux barksien éclate surtout dans les aventures autour du monde de Picsou et des neveux, en quête de cités perdues et de trésors oubliés. Mais ce n'est pas son seul domaine d'expression : dans les mésaventures plus courtes de Donald, en principe plus prosaïques, les compétitions, déploiements d'expertise en diverses professions et autres prétextes narratifs alignent des successions de gags (le scénario de dessin animé fait partie de la formation de Barks) culminant par une catastrophe où, acculée dans ses derniers retranchements, la logique de l'aventure brise soudain le quotidien, à l'image de ce taureau furieux lâché dans un magasin de porcelaine. ■

1. On peut consulter sur la Toile à l'adresse http://inducks.org la base de données INDUCKS pour une bibliographie complète et internationale des histoires de Barks.
2. Probablement, vu les dates, les mêmes que ceux qui ont pu inspirer Hergé pour *Tintin au Tibet.*
3. Celle qu'on baptisera finalement Morticia dans la série télévisée qui s'en inspirera.
4. Cf. entretien avec Carl Barks par Helmut Sorge, *Le Collectionneur de bandes dessinées* n°76. Le *National Geographic,* utilisé d'abord de façon systématique, puis avec plus de mesure, fournira nombre de décors aux aventures des canards. Milton Caniff sut lui aussi se servir avec bonheur du *National Geographic.* Une étude sur l'influence de ce magazine sur la bande dessinée américaine reste à faire.
5. Barks, *The Comics Journal,* n°227, sept. 2000, p. 68, citant une interview filmée vers 1975.

*© Disney.*

JEAN-PAUL JENNEQUIN

# DONALD DANS TOUS SES ÉTATS

**DURANT PLUS DE VINGT ANS, CARL BARKS ANIME, DANS LES PAGES DE WALT DISNEY'S COMICS AND STORIES, UNE CHRONIQUE BURLESQUE DU QUOTIDIEN AMÉRICAIN. AU CENTRE DE CET UNIVERS SUBURBAIN, UN CANARD AU CARACTÈRE EXPLOSIF : DONALD. HUMAIN, TROP HUMAIN...**

*L'aspect originel de Donald, avant que Barks ne s'en empare... © Disney.*

En 1943, Carl Barks dessine une histoire de dix pages mettant en scène Donald Duck et ses neveux pour le numéro 31 du mensuel *Walt Disney's Comics and Stories*, sur un scénario fourni par l'éditeur. Le mois suivant, il récidive, en assurant cette fois scénario et dessin. Il va continuer ainsi chaque mois pratiquement sans interruption jusqu'en 1965, soit une bagatelle de vingt-deux années pendant lesquelles il réalisera 252 histoires[1].

La série des histoires de dix pages de Donald Duck que Barks réalise dans *Walt Disney's Comics and Stories* constituant sa première prestation régulière, l'auteur s'y trouve pour la première fois confronté à un rythme de parution – mensuel – et à un nombre de pages fixe[2]. C'est dans ce cadre qu'il va faire ses gammes, apprendre qu'un scénario de BD n'est pas un scénario de court métrage d'animation, et développer des thèmes et préoccupations qui lui sont propres. En effet, même si son employeur, Western Printing, exerce un contrôle éditorial et lui demande parfois de changer une case ou une page, il reste dans l'ensemble libre de raconter ce que bon lui semble, ce qui n'était évidemment pas le cas lorsqu'il travaillait en équipe aux studios Disney.

Dans *Walt Disney's Comics and Stories*, Barks a comme matériau de base un personnage – Donald Duck – déjà bien exploité dans les dessins animés depuis sa création en 1934 et en bandes dessinées dans le strip quotidien de Mickey Mouse à partir de 1935, puis dans sa propre série depuis 1937. Barks a aussi à sa disposition les trois neveux de Donald : Huey, Dewey et Louie (Riri, Fifi et Loulou) ainsi que Daisy. Il y ajoutera au fil des ans et des grands récits un certain nombre de créations de son cru comme Mr Jones (Lagrogne), Gladstone Gander (Gontran Bonheur), the Beagle Boys (les Rapetou), l'organisation des Junior Woodchucks (les Castors juniors) et Gyro Gearloose (Géo Trouvetou). Mais dans *Walt Disney's Comics and Stories*, le seul de ces personnages à occuper une place marquante est Gontran. Même Picsou (apparu en 1947 dans *Four Color*) n'aura qu'un rôle épisodique.

Le Donald qui se trouve au centre de ce petit univers est un être complexe et contradictoire, différent de

*L'un des deux dessins soumis par Barks en 1935 pour se faire engager chez Disney.*

*Story-board de Carl Barks pour* Northwest Mounted, *1937 © Disney.*

celui des *comic strips* et des *cartoons*. Orgueilleux, colérique, despotique et fainéant, Donald adore cependant ses neveux, est capable de superbes élans de générosité et il lui arrive, dans le péril, de se hisser très au-dessus de lui-même. Donald est un impulsif, mais il peut faire preuve d'une rare obstination, dans la mesquinerie comme dans la grandeur d'âme. Donald est enfin l'incarnation de l'Américain moyen avec ses défauts (quand il fait du tourisme, il veut tout casser pour « ramener un souvenir » ; il empêche ses neveux de lire un *pulp* de science-fiction parce que ce sont des « bêtises », etc.).

S'il hérite d'un personnage qu'il n'a pas créé, Barks le remodèle donc selon ses besoins. Barks s'en est expliqué. « *I figured [Donald] was an actor. He could be adapted to any role that I wrote for him. He could be a shakespearian writer or he could be a coward. He could do anything but a thief and a murderer*[8]. »

ALL SET, GYRO! I'VE GOT THE REASSEMBLER PLUGGED IN AT MY HOUSE!
WE'LL TRANSMIT YOU, THEN, DONALD! MAN! THAT STORM IS GETTING FIERCE!
DON'T FORGET TO TRANSMIT ME SLOWLY, GYRO! I WANT TO PROLONG THE KIDS' AMAZEMENT!
WILL DO!
WHIRR!
IT TICKLES! TEE-HEE-
I THINK THAT STORY IS THE BEST ONE WE'VE READ SO FAR!
IT SURE IS —(ULP!)
SO! READING SCIENCE FICTION AGAIN?
EEEEE YIEAUO!
FANTASIES ARE COMING TO LIFE!
WE'VE BUGGED OUR BRAINS! THAT CAN'T BE OUR UNCA DONALD!
AT THIS MOMENT!
OH, OH! LIGHTNING WOULD HIT THE ELECTRIC TRANSFORMER AT THIS AWKWARD TIME!

Stranger Than Fiction, *WDCS n°249, juin 1949 © Disney.*

## DU DESSIN ANIME À LA BANDE DESSINEE

Au début, la forme des récits ressemble fort à celle des dessins animés : un prétexte quelconque exposé dans une scène initiale (Donald décide de faire de bonnes actions, Donald est représentant) permet à l'auteur de faire se succéder de courtes scènes, chacune ponctuée d'un gag. Finalement, la résolution a lieu dans une scène finale en apothéose.

Souvent, en début d'histoire, Donald se fixe une tâche (apprivoiser un poulain sauvage, vendre un produit à un client récalcitrant) et l'histoire s'organise sur le principe de la frustration croissante, qui ne trouve d'ailleurs pas toujours de véritable résolution à la fin. Ainsi, dans « Days at the Lazy K » (WDCS n° 59, août 1945), Donald entreprend d'apprivoiser un poulain rétif. La douceur ayant échoué, la bonne vieille méthode de la carotte et du bâton se révèle apparemment plus efficace. Mais quand Donald et ses neveux libèrent le poulain, celui-ci les asperge de l'huile de castor dont ils s'étaient servis pour le dresser. Au final, ce sont eux qui ont appris une leçon : on ne peut rien faire contre la nature. Leur frustration est totale.

Barks raffine et modifie ce premier schéma narratif basé sur le crescendo. Un deuxième type de structure apparaît, sur le modèle du balancier : d'abord, tout va bien, ensuite tout va mal. Dans les histoires où Donald et ses neveux s'affrontent, une première partie montre les victoires de l'un des deux camps, puis la seconde partie le retour en force de l'autre (voir ci-après l'article de Harry Morgan).

## UNE TRAGÉDIE BANLIEUSARDE

Les « dix pages » des *Walt Disney's Comics and Stories* s'ancrent dans le quotidien. Même si l'histoire entraîne Donald et ses neveux à faire le tour du monde en fusée (« Rocket Race Around the World »,WDCS n°212, mai 1958) ou à partir sur une île du Pacifique chercher des pierres de chance (« Wishing Stone Island », WDCS n°211, avril 1958), le point de départ est toujours Duckburg (Donaldville). Donald réside dans une maisonnette entourée d'un jardin, représentation typique de l'habitation américaine de banlieue.

La vie quotidienne y est faite des vaisselles à laver, du jardin à entretenir, de la succession des saisons et les fêtes. Noël, les bonnes résolutions du début d'année, l'arrivée du printemps, Pâques, les vacances d'été, la rentrée des classes, *Thanksgiving* sont autant de prétextes à histoires. Parfois ils constituent le thème principal – c'est la rentrée et les neveux veulent faire l'école buissonnière. Parfois la fête est seulement un élément déclencheur : après avoir dépensé tout son argent, Donald n'a plus de quoi s'acheter une dinde pour Noël ; il tente alors de se faire inviter au restaurant par l'oncle Picsou en se faisant passer pour un millionnaire étranger venu traiter une affaire (WDCS n°148, janv. 1953). Dans ce récit, le thème n'est pas Noël mais la tentative d'escroquerie de Donald.

## FIGURES DE L'ADVERSITÉ

Le plus souvent, le cadre narratif étant celui d'une tâche à accomplir, le thème pourrait se résumer par « Donald contre l'adversité ». L'adversité peut prendre la forme des catastrophes provoquées par la maladresse de Donald ou par son manque de savoir-faire, elle peut être le fait de forces naturelles (animaux ou éléments) auxquelles Donald s'oppose en vain, ou bien encore elle s'incarne dans un ou des rivaux : le voisin Lagrogne, les neveux, et surtout Gontran.

Les histoires où Donald s'oppose à ses neveux donnent l'occasion d'exploiter les faiblesses du héros : trop sûr de lui, tricheur à l'occasion, Donald ne peut que perdre face à Riri, Fifi et Loulou, qui incarnent alors l'honnêteté

*Peinture de Barks, à l'occasion du 50e anniversaire de Donald, en 1984.*

*Gontran Bonheur © Disney.*

et le travail. Dans ces récits, la force physique supérieure de Donald est contrecarrée par la persévérance des neveux. Il y a donc un certain équilibre des forces, que l'on ne retrouve pas quand Donald est opposé à Picsou ou Gontran.

Par contre, quand Donald se trouve opposé au seul Picsou, le but à atteindre étant l'escalade d'un pic (WDCS n°157, oct. 1953), le combat est par trop inégal : la vigueur et la jeunesse de Donald ne peuvent rien contre l'argent de Picsou et l'histoire n'est drôle que grâce aux moyens utilisés par ce dernier pour contrer son adversaire.

Tant qu'à faire affronter à Donald un adversaire trop nettement supérieur, autant le rendre démesurément supérieur : ce sera Gontran, incarnation vivante de l'adversité, dont la chance insolente semble une image inversée de la malchance de Donald. La veine de Gontran est d'autant plus imméritée qu'il est par ailleurs fat, paresseux, prétentieux et imbu de lui-même. En s'opposant à lui, Donald prend figure de héros tragique, s'opposant contre toute raison au destin.

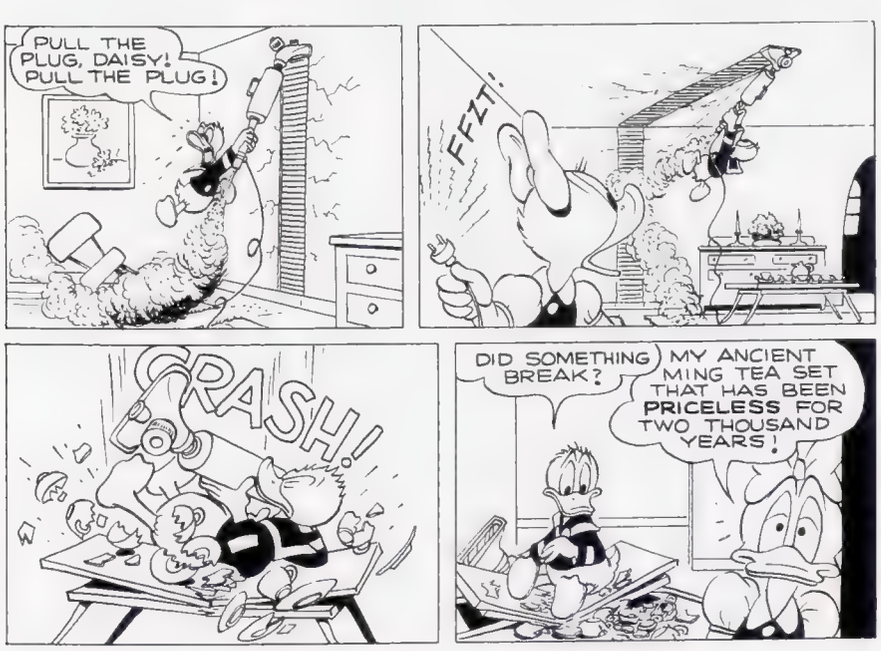
Au début simple rival de Donald pour l'affection de Daisy, Gontran devient vite ce veinard surnaturel, haï de tous mais qui n'en a cure, tant il s'aime lui-même de toute façon. La chance de Gontran est une force de la nature tellement irrésistible que pour rétablir l'équilibre, les neveux en viennent parfois à s'allier à leur oncle. Barks se trouve alors face à un dilemme : comment faire gagner Gontran – qui ne peut pas faire autre chose que gagner – sans faire perdre les personnages sympathiques et positifs que sont les neveux ? L'auteur se tire plus ou moins bien d'affaire. Il y a un côté *Baron de Crac* dans les successions de coïncidences qui aident ou non Gontran. Elles sont justifiées par l'ampleur du postulat qui sous-tend le personnage.

À partir de la moitié des années 50, on trouve aussi un type de récit où Donald est expert dans un métier et où le destin l'amène encore à provoquer une catastrophe. C'est le ressort même de la tragédie, un excès d'*hubris* devant inévitablement attirer sur le héros une *nemesis* tout aussi excessive. Bref, que Donald soit un sommet d'aptitude ou d'incompétence, il perd.

## UN POINT DE VUE SUR LE MONDE

Pourtant, tout n'est pas totalement prévisible et soumis au destin. Barks autorise Donald à gagner lorsque celui-ci se met au service d'une bonne cause : retrouver le propriétaire d'un billet de banque perdu (WDCS n°63, déc. 1945), empêcher ses neveux de devenir des tricheurs (WDCS n°71, août 1946) ou montrer que l'essentiel dans le sport, c'est de participer (WDCS n°188, mai 1956).

C'est que Barks, tout en amusant, émet un point de vue sur le monde qui l'entoure. Certes, l'auteur ne se fait aucune illusion sur la nature humaine et ses faiblesses. Ainsi, quand Donald passe une petite annonce pour retrouver le propriétaire du billet perdu, ce sont de braves gens tout à fait ordinaires qui viennent réclamer ce qui ne leur appartient pas. À travers la bonne société donaldvilloise et ses mondanités, Barks brosse un portrait au vitriol de la *middle class* américaine des années 1950. Mais à l'inverse, il peut aussi, à l'occasion, montrer un individu banal se dépassant au nom d'un principe. Quand Donald, candidat à la sélection olympique, se retrouve seul en course pour finir un marathon, sous la pluie, alors que tous les spectateurs sont partis, le bouffon malchanceux accède au statut de héros sublime. Barks, que l'on a parfois traité de cynique, montre clairement que pour lui, l'homme est souvent capable du pire mais aussi, de temps en temps, du meilleur. ■


PULL THE PLUG, DAISY! PULL THE PLUG!
FFZT!
CRASH!
DID SOMETHING BREAK?
MY ANCIENT MING TEA SET THAT HAS BEEN PRICELESS FOR TWO THOUSAND YEARS!

Fix-Up Mix-Up, *WDCS n°161, fév. 1954 © Disney.*

1. *Walt Disney's Comics and Stories* n°s 31 (4/1943) à 36 (9/1943), 38 (11/1943) à 112 (1/1950), 114 (3/1950), 117 (6/1950), 124 (1/1951) à 283 (4/1964), 286 (7/1964), 288 (9/1964) à 289 (10/1964), 291 (12/1964) à 292 (1/1965), 294 (3/1965), 297 (6/1965), 308 (5/1966) et 312 (9/1966).
2. Les premières histoires sont en dix pages de trois bandes, soit six cases par planche. À partir du numéro 43, les pages feront quatre bandes, soit huit cases par planche. La transition dut être assez abrupte puisque l'histoire du numéro 42, prévue en trois bandes, fut remontée par l'éditeur en quatre bandes et ne comporte donc que sept pages.
3. *Nemo* n°7, juin 1984, p. 14.

HARRY MORGAN

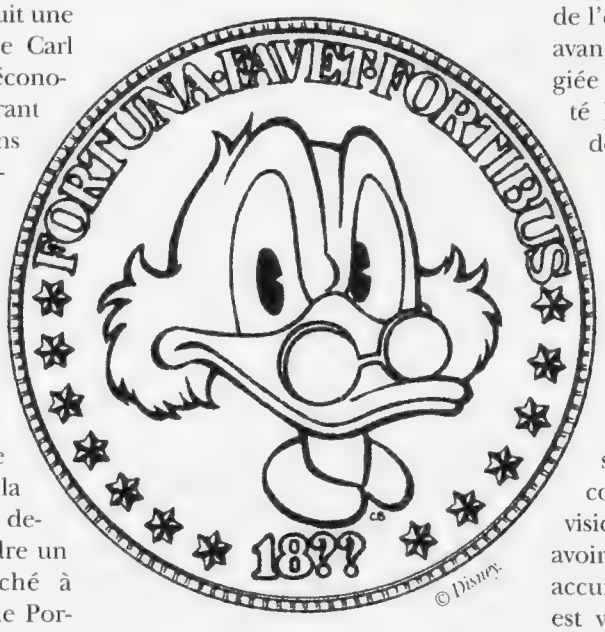
# UN SOU EST UN SOU : CARL BARKS ET L'ÉCONOMIE

CHANGER D'ACTIVITÉ À CHAQUE ÉPISODE EST UN COMPORTEMENT HABITUEL AUX PERSONNAGES DE BD COMIQUES (EN TÉMOIGNENT LES TITRES D'ALBUMS DE PERSONNAGES COMME BIBI FRICOTIN). MAIS EN GÉNÉRAL L'ACTIVITÉ SERT DE PRÉTEXTE À UNE AVENTURE QUELCONQUE ET UN HÉROS DE BD TRAVAILLE EN RÉALITÉ COMME LES ENFANTS JOUENT. TOUT DIFFÉRENT EST LE CAS DES BD DE BARKS.

L'activité économique est au cœur de la fiction de Barks. Les récits tournent généralement autour d'un projet économique et la chute de l'histoire correspond invariablement à la réussite ou à l'échec de cette entreprise. Si l'on ajoute que l'un des volatiles est un archimilliardaire, noter que l'économie est au centre de la fiction barksienne apparaît presque comme un truisme. Et le destin s'en mêle lorsqu'il produit une quasi-homophonie du nom de Carl Barks avec celui d'un autre économiste prénommé Karl, conférant aux histoires de Picsou, au moins sur le plan symbolique, les apparences d'une apologie du capitalisme.

Initier à l'économie (à un niveau qu'on peut situer comme celui de l'école primaire ou du collège) fait clairement partie du cahier des charges de Barks. Barks nous rappelle souvent que le prix d'un bien découle de la rencontre de l'offre et de la demande. Donald essaie de vendre un poisson bizarre qu'il a pêché à l'aquarium de sa ville (« Noble Porpoises », WDCS n°218, nov. 1958). On lui en propose seulement un dollar. C'est de marsouins que le marineland a besoin, car ce sont eux que les touristes viennent voir (et ce sont les touristes qui apportent l'argent !). Donald se lance donc dans la pêche aux marsouins, avec les résultats que l'on devine.

Dans ce qui est un des sommets économiques des BD de Barks, l'épisode de Tralla La (voir l'article de Manuel Hirtz), l'auteur nous explique pourquoi une simple capsule de bouteille devient pour les habitants de la vallée himalayenne, qui ignoraient la monnaie, un trésor. 1. En première analyse, la valeur du bien découle de sa rareté (pour neutraliser la valeur de la capsule, Picsou finit par inonder la vallée sous des millions de capsules) ; 2. En dernière analyse, la valeur d'un bien découle du fait que les agents économiques lui attribuent une valeur quelconque. Ce qui résume deux siècles de réflexion théorique sur la question.




## Pétroles

À tout seigneur, tout honneur. Penchons-nous d'abord sur les expéditions de Picsou, telles qu'elles sont narrées dans *Walt Disney's Uncle Scrooge.*

La source de la richesse, chez Barks, se trouve dans la nature. La tâche de Picsou est de repérer une ressource enfouie (pétrole, minerai) ou présente en surface (des arbres, de l'eau), ou encore de découvrir un avantage naturel (la situation privilégiée de tel terrain permet telle activité lucrative). La richesse provient donc toujours de ce que les économistes appellent une rente : un cadeau de la nature. Il arrive aussi souvent que la source de richesse soit incarnée de façon romanesque : c'est le trésor enterré, l'objet archéologique rare, etc.

Barks propose donc un habile compromis entre une vision physiocratique (la nature comme source de richesse) et une vision enfantine : être riche, c'est avoir trouvé de la richesse et l'avoir accumulée. On est riche comme on est veinard. Picsou est riche parce qu'il a un dépôt rempli d'argent. Gontran est chanceux parce qu'il dispose en abondance de la substance chance.

La morale des histoires de Picsou est elle aussi un compromis entre la morale des contes et celle de ce prototype du *businessman* américain qu'est le prospecteur de pétrole

GARDEZ-LA ! JE N'EN VEUX PAS !
OH ! MERCI !
REGARDE LA CAPSULE DE BOUTEILLE QUE LE VIEUX PICSOU M'A DONNÉE !
TU ES CHANCEUX ! TRÈS CHANCEUX !
PICSOU A DONNÉ UNE JOLIE CAPSULE DE BOUTEILLE À HOP SING !
J'AIMERAIS EN AVOIR UNE !
JE TE L'ACHÈTE, HOP SING ! COMBIEN ?
JE NE VEUX PAS LA VENDRE !
JE TE DONNERAI UN MOUTON !
JE T'EN DONNERAI DEUX !
NE TE LAISSE PAS FAIRE, MON MARI ! C'EST L'UNIQUE CAPSULE DE BOUTEILLE À TRALLA LA ! ELLE VAUT BEAUCOUP DE MOUTONS !
JE TE DONNERAI DIX MOUTONS !
WOÂH ! C'EST BEAUCOUP ! D'ACCORD !
JE TE PROPOSE UN MARCHÉ, VOISIN ! VINGT MOUTONS CONTRE CETTE BABIOLE BRILLANTE !

Adventure in Tralla La, *WDUS n°6, juin 1954* © Disney.

texan. Pour s'enrichir dans le pétrole, il faut creuser assez longtemps, assez profond, et, avec de la chance, on trouvera un gisement. Si la chance est contre soi, on n'en trouvera pas et on fera faillite. (C'est pour cela que les Américains du début du XXI[e] siècle ont été peu sensibles au fait que leur président ait été un médiocre *businessman* : l'échec de G. W. Bush signifiait seulement qu'il n'a pas eu la main particulièrement heureuse et a contribué à son image de brave type.) L'échec fait donc partie de l'entreprise et, en cas d'échec, qu'on n'attende pas que l'État vous vienne en aide. « Aide-toi et le ciel t'aidera », tel est le proverbe qui pourrait être mis en exergue à toutes les histoires de Picsou.

Chez Barks, la réussite économique n'est donc nullement la récompense de la vertu (Picsou est tout sauf vertueux !) mais de l'astuce et du hasard. Dans « Sitting High » (WDCS n°245, fév. 1961), les neveux se demandent pourquoi les stars du cinéma ou du sport sont des stars, découvrent que c'est le hasard qui en décide et, à titre de travaux pratiques, décident de rendre Donald célèbre, ce qui rate, évidemment.

## ÉTHIQUE PROTESTANTE ET PINGRERIE

Picsou porte l'héritage des milliardaires excentriques du roman pour la jeunesse de la fin du XIX[e] siècle, cette excentricité dissimulant souvent une psychopathologie non reconnue. Picsou est cyclothymique (il fait des dépressions nerveuses quand les Rapetou menacent de lui prendre son or) et névrosé (il est atteint périodiquement d'allergies à son propre or qui l'obligent à s'en défaire). C'est un solitaire et un misanthrope, mais qui retrouve l'entrain et la joie de vivre lorsqu'il a pu partager la vie familiale de ses neveux.

L'ambiguïté est le trait principal de Picsou. Du côté négatif, il est l'avare qui aime son or et vit dans les transes pour le protéger. (L'avarice de son modèle littéraire, le Scrooge du *Conte de Noël* de Dickens, est redoublée par son ascendance écossaise : Picsou s'appelle dans l'original Scrooge McDuck.) À travers Picsou, Barks nous administre donc une leçon morale (l'argent ne fait pas le bonheur) et peut-être économique (l'argent est fait pour être redistribué). Mais cette dernière leçon est brouillée du fait que, si le capital au sens comptable est présent dans les histoires (on nous explique que c'est Picsou qui possède les usines, les bateaux, etc.), il n'est pas associé au capital financier (la richesse de Picsou reste stockée dans son dépôt !). Dans les BD de Barks, l'argent est un mal en soi, car c'est lui qui crée l'envie, la cupidité, l'avarice, etc. Notons que si une telle pseudo-démonstration fonctionne parfaitement dans une fiction, elle est évidemment un nonsens du point de vue économique. Dans une société sans monnaie, l'indigent n'en envierait pas moins son voisin croulant sous les possessions terrestres !

Du côté positif, Picsou est un *self-made man*. Il a gagné son argent à la sueur de son front, comme prospecteur, cow-boy, etc. Keno Don Rosa systématisera cela dans la très admirée *Jeunesse d'Oncle Picsou*. Et l'on peut même déceler dans l'avarice de Picsou certains traits du capitaliste vertueux, du financier protestant, austère et abstème, l'antithèse de la

ploutocratie des pays du Sud. La redingote rouge (mauve dans la version française) et le haut de forme peuvent donc être lus comme l'équivalent du sévère complet gris d'un banquier honnête.

## VILLAGE PLANÉTAIRE ET CIVILISATIONS CLANDESTINES

Les aventures de l'oncle Picsou dans *Walt Disney's Uncle Scrooge* se déroulent aux quatre coins du monde mais en réalité le coin du tiers-monde qu'on explore contient presque systématiquement une civilisation mystérieuse (comme dans le roman d'aventures à la Rider Haggard). Cette civilisation est systématiquement présentée de façon positive et elle incarne souvent la sagesse : ce que cherche Picsou, or ou pétrole, n'a pas de valeur pour elle, pas plus que n'ont de sens les normes sous-jacentes d'exploitation de la nature et d'enrichissement personnel.

Les préoccupations écologiques ne sont jamais absentes. Dans « Land of the Pygmy Indians » (WDUS n°18, juin 1957), Picsou échappe à la pollution de Duckburg (Donaldville) pour les espaces du Grand Nord, mais doit lutter contre sa tendance naturelle à piller cette nature (« *Est-ce du minerai de fer qui donne cette couleur à la terre ? Ces arbres feraient de la belle pâte à papier.* ») Les Castors juniors tiennent un discours véritablement militant sur la nécessité de préserver l'environnement des Peeweegahs, des Indiens Pygmées qui parlent en octosyllabes comme dans le poème de Longfellow *The Song of Hiawatha.*

Dans « Pipeline to Danger » (WDUS n°30, juin 1960), Picsou veut stocker le pétrole d'un gisement saharien dans le cratère d'un volcan éteint. Il n'a pas vu que le cratère abrite une civilisation secrète de bédouins lilliputiens. Le pipeline permet à ceux-ci de sortir du cratère et de capturer Picsou. Mais les opérations de pompage commencent et Picsou risque d'être noyé sous le pétrole avec les lilliputiens. Sauvé par les neveux de Donald, il se rachète en dépensant des millions de dollars pour transformer le microcosme aride des lilliputiens en oasis verdoyante, le pipeline devenant un pipeline d'eau, et l'explication qu'il donne est que c'est la seule façon de récupérer à leurs yeux son statut de gros bonnet (*Big Operator*).

Autrement dit, l'écologie est aussi celle des esprits. Picsou est reparti du Sahara converti au système de valeur des petits bédouins : la richesse ne compte pas, la valeur suprême est l'honneur. Dans « Land of the Pygmy Indians », Donald devait pêcher un esturgeon pour prouver sa valeur aux Peeweegahs qui, en bon Amérindiens, ne reconnaissent comme unique étalon que la bravoure. Dans l'aventure à Tralla La, les Tralla Liens expliquent que pour eux la seule valeur est l'amitié.

Le principe de la chasse au trésor paraît du reste fait à dessein pour administrer une leçon de morale, premièrement parce qu'il met en scène des personnages poussés par la tentation (l'espérance du lucre) et deuxièmement parce qu'il pose le problème éthique d'un enrichissement sans cause, c'est-à-dire qui ne repose pas sur le labeur. « Donald Duck and the Golden Helmet » (FCC n°408, juil-août 1952) raconte la recherche d'un casque de Viking enterré sur la côte du Labrador. Celui qui mettra la main dessus deviendra propriétaire de l'Amérique, car il pourra prouver que le continent a été découvert par

NOW EVERYBODY KNOCK OFF FOR EATS AND A GOOD NIGHT'S REST!
HOORAY! THAT'S ONE KIND OF OPERATING WE'RE BIG AT!
AS DARKNESS FALLS THE BIG WORK CAMP SINKS INTO SLUMBER!
Z Z Z Z Z
Z Z Z Z Z
NO ONE HEARS A STRANGE PATTERING — LIKE RUNNING FEET — COMING FROM THE CRATER WALL PIPE!
PITTER PATTER
CLIPPETY CLOP
STRANGE ARE THE WONDERS WE SEE, OH, SHEIK OF SHEIKS!
VAST IS THIS LAND BEYOND OUR MOUNTAIN WALL!
YONDER SLEEP THE MONSTERS THAT ROAR AND FLY AND CHEW HOLES IN ROCKS!
RIDE FORTH, SCOUTS, AND SEE WHAT YOU CAN LEARN OF THEIR BUSINESS HERE!
WE SEE CREATURES LIKE US — ONLY MUCH BIGGER!
Z Z Z Z
AND WE SEE GREAT ROARING BIRD — WHICH BE NOT BIRD, AT ALL, BUT A THING OF METAL, LIKE OUR SWORDS!
NO 3 WELDER
BEHOLD! SHINY THINGS WE CAN TAKE FOR SOUVENIRS!

Pipeline to Danger, *WDUS n° 30, juin 1960* © *Disney.*

son « ancêtre » viking. Lorsqu'ils récupèrent le casque, les « bons » de l'histoire, un conservateur de musée et Donald, rêvent à leur tour de devenir empereur. Naturellement, l'expédition tourne au désastre, nos hardis navigateurs connaissent la faim, et en déduisent la relativité de la valeur des choses (Donald donnerait l'État de Californie pour un hamburger). Finalement, Donald tire la leçon, à la fois économique et éthique[1] : « *I had* ***no right*** *to old Olaf's helmet ! I was just trying to get* ***something*** *for* ***nothing*** *!* » À quoi Sharky, l'avocat marron de l'histoire, réplique : « *Sure ! But it's perfectly* ***legal*** *!* »

## DONALD L'IMPÉRIALISTE OU L'IMPOSTURE DES BIEN-PENSANTS

Comme on le voit, les histoires de Picsou sont très loin d'une ode au capitalisme (genre qui n'est du reste pas absent de la littérature dessinée nord-américaine : qu'on se réfère au strip de Harold Gray *Little Orphan Annie* !).

Certaines analyses économiques des histoires de Barks ont pourtant conclu qu'elles constituaient une véritable apologie de l'exploitation du tiers-monde. Un fleuron de cette littérature – reçu avec enthousiasme dans un pays où la polémique anti-Disney s'est pratiquement constituée en genre littéraire –, est *Donald l'imposteur* (1976 pour la traduction française) d'Armand Mattelart et Ariel Dorfman[2]. Si les auteurs identifient correctement certains éléments du modèle économique barksien (la source de la richesse dans la nature, le mythe du *self-made man*), leur diatribe, haineuse et mal écrite, convoque, un peu déguisée par un ton rigolard (peut-être parce qu'un marxiste triste est un triste marxiste ?), un procédé rhétorique propre aux militants anti-BD, toutes époques et tous courants idéologiques confondus : il s'agit de donner de toute caractéristique de structure et de tout élément de contenu de l'œuvre attaquée l'interprétation la plus négative. L'absence de véritables méchants dans les civilisations secrètes que visite Picsou ? La BD veut ridiculiser et infantiliser le prolétariat du tiers-monde. Le respect par Picsou des cultures locales et de la nature ? Il s'agit d'interdire au primitif tout accès à l'économie.

Une telle démarche hypercritique s'évertue au moins autant à repérer dans les histoires de Barks ce qui n'y est pas que ce qui y est, en interprétant la lacune comme une preuve de la duplicité et de la volonté de manipulation de l'auteur (qui n'est plus Carl Barks, ni même Disney, apparemment, mais l'Oncle Sam !). Il n'est plus dès lors d'élément de l'œuvre qui échappe à la critique et on en arrive inévitablement au procès d'intention. Si les histoires se passent aux États-Unis, c'est parce que « l'Oncle Sam » est isolationniste et se moque des malheurs du monde. Mais quand le tiers-monde apparaît, c'est qu'on veut l'exploiter !

En définitive, les critiques adressées aux BD de Barks ne prennent sens qu'*a contrario*, à partir du projet politique promu par les auteurs de *Donald l'imposteur*. L'analyse devient dès lors purement tautologique : si les BD de Barks sont « impérialistes » selon Mattelart et Dorfman, c'est parce qu'elles ne transmettent pas le catéchisme marxiste qui constitue à leurs yeux le seul type de fiction qui ne serait pas « réactionnaire ».

## LES CENT MÉTIERS DE DONALD

Soutenir que Barks se désintéresse du sort de la classe laborieuse frise le paradoxe. Donald occupe un emploi dans une bonne partie de ses aventures et il exerce de façon compétente des fonctions aussi diverses que celle de conducteur d'engin, de chef de gare ou de gérant d'hôtel. Une activité professionnelle est surreprésentée cependant : celle de marin, à la fois parce qu'elle permet des rebondissements dramatiques et parce qu'elle est justifiée par le costume que porte Donald, et on peut supposer que le « véritable » métier de Donald dans les histoires de Barks est celui de marin.

Il faut noter de plus que l'incompétence de Donald est relative, même si une bonne partie des histoires repose sur ses gaffes : si Donald présente des défauts caractéristiques (confiance excessive, imprévoyance), c'est souvent un sort cruel et non son incompétence qui le mène au désastre. Inversement, Donald est parfois d'une habileté tout simplement magique. Dans « The Master Glasser » (WDDD n°68, nov. 1959), il répare le verre avec tant de génie qu'il peut reconstituer une ampoule électrique

C'EST LE PHARE DE MA VOITURE DE COLLECTION ! SNIF ! VOUS DEVEZ RÉUSSIR À LE RÉPARER !
N'AYEZ CRAINTE ! LE MAÎTRE VERRIER PEUT TOUT ARRANGER !
UN PIC-VERT MYOPE A PERCUTÉ MON AMPOULE !
VILAINE CREVAISON ! MAIS LAISSEZ-MOI OPÉRER !
OUTILS SPÉCIAUX

*Le Maître verrier* (The Master Glasser), *Picsou magazine* n°367 © Disney.

MY CHILI PEPPERS THAT I PLANTED LAST SPRING WILL SURELY TAKE FIRST PRIZE AT THE COUNTY FAIR!
NOBODY CAN BEAT THIS CORN OF MINE WHICH I'VE TENDED AND PAMPERED LIKE IT WAS PART OF THE FAMILY!
EVEN LAZY GLADSTONE GANDER HAS A HARVEST!
WELL, FAN MY BROW AND CALL ME FARMER! LOOKS LIKE MY APPLE TREE HAS PRODUCED A TERRIFIC LOAD OF APPLES!
ONLY DONALD, WHO LIVES ACROSS THE FENCE FROM GLADSTONE, HAS NO CROP, AT ALL!
MONTHS OF HARD WORK I SPENT TENDING THIS TREE, AND ALL I HARVEST IS ONE TINY WORMY APPLE!

Red Apple Sap, *WDCS n°205, oct. 1957* © *Disney.*

brisée. Dans « Master Wrecker » (WDCS n°264, sept. 1962), il manipule la boule de démolisseur avec une dextérité telle que les immeubles se démontent en se distribuant par piles de poutres, de parpaings, de fenêtres, etc.

Les histoires de Donald envisagées du point de vue économique suivent des patrons fixes. On peut distinguer :

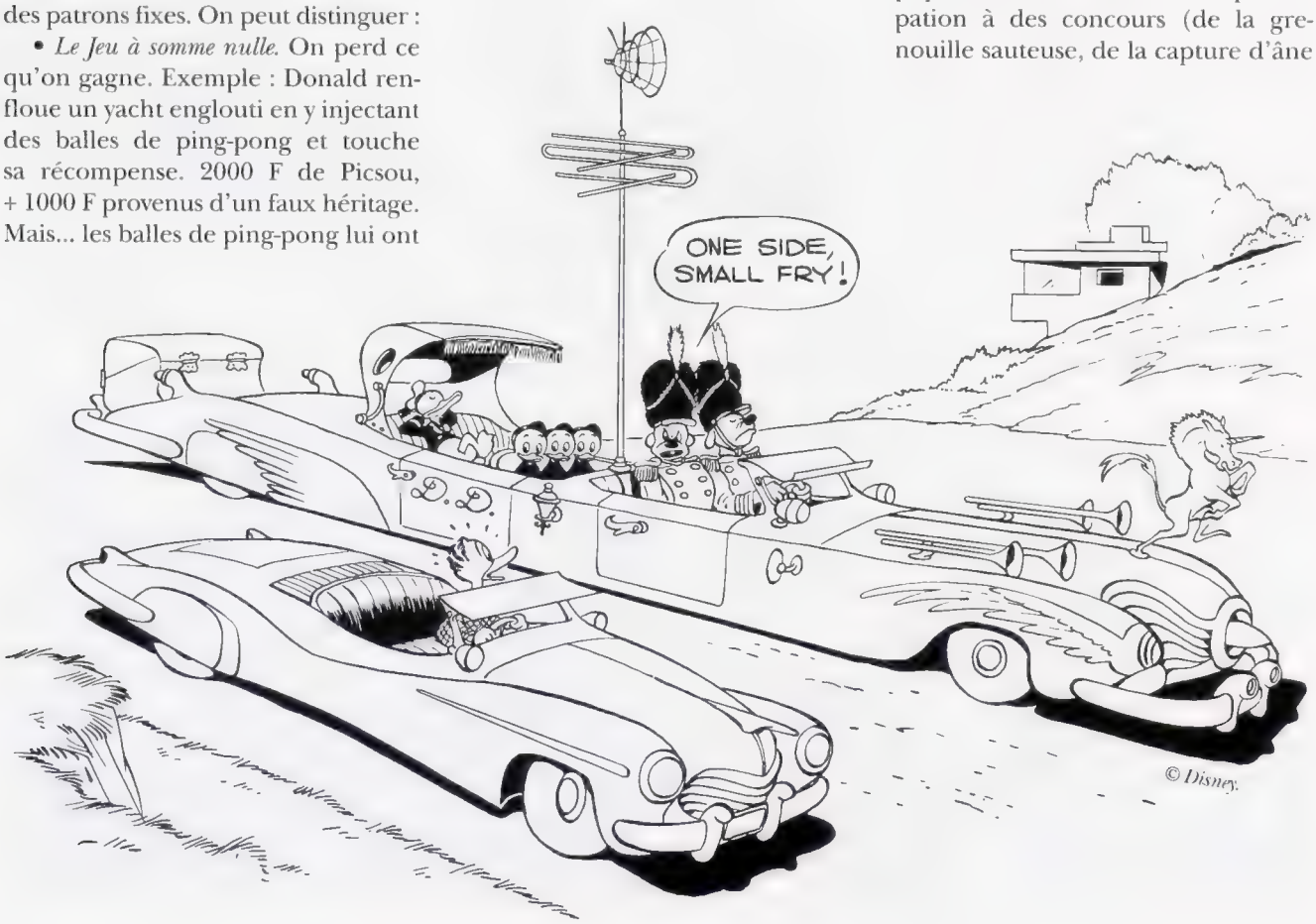
• *Le Jeu à somme nulle.* On perd ce qu'on gagne. Exemple : Donald renfloue un yacht englouti en y injectant des balles de ping-pong et touche sa récompense. 2000 F de Picsou, + 1000 F provenus d'un faux héritage. Mais... les balles de ping-pong lui ont coûté 3000 F, exactement ce qu'il a gagné. (« The Sunken Yacht », WDCS n°104, mai 1949.)

• *Le Revirement inopiné* ou *La Vertu récompensée.* Le destin s'en mêlant, les combines réussissent après que Donald a déclenché toutes les catastrophes possibles. En prévision d'un concours agricole, Donald a tout fait pour que son pommier donne de belles pommes, mais il manque faire crever son pommier ; par contre, le pommier de Gontran prospère. Finalement, Gontran propose à Donald de cueillir ses pommes et Donald gagne son concours. (« Red Apple Sap », WDCS n°205, oct. 1957.)

• *Le Retournement* ou *Le Destin fatal* : arrive ce qu'on voulait éviter. Donald veut démontrer l'inexistence de prétendus hommes préhistoriques sur une mesa. Non seulement ils existent, mais ils s'échappent et laissent Donald à leur place et quand arrive la télé, c'est Donald et les neveux qui sont obligés de jouer les hommes préhistoriques ! (« Lost Frontier », WDCS n°246, mars 1961.)

## POPULATION ACTIVE ?

Les cent métiers de Donald s'expliquent par une nécessité sociale autant que par une nécessité économique. L'Amérique de Carl Barks a l'air de jouir d'un éternel dimanche, une grande partie de l'activité de la population consistant dans la participation à des concours (de la grenouille sauteuse, de la capture d'âne

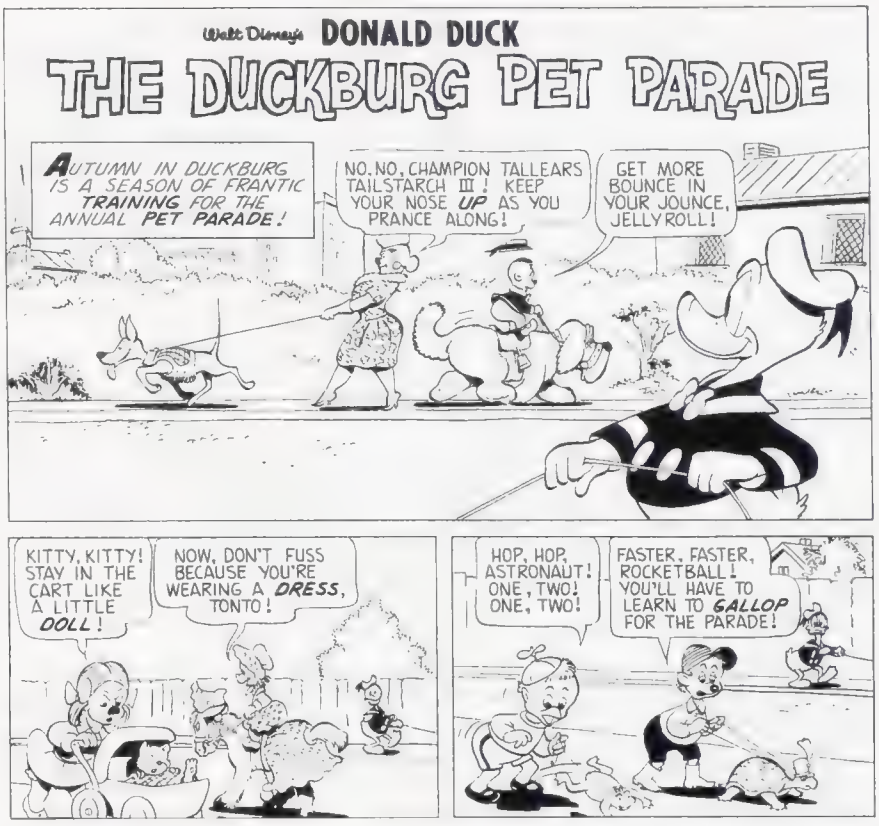


sauvage, de la parade d'animaux savants, de la démonstration de surf destinée à recueillir des fonds) ou à des activités sociales (Halloween, fête foraine, pique-nique des gens de la haute, etc.). Le mouvement est encore plus accusé chez les enfants, puisque la vie sociale des neveux de Donald est accaparée par le club des Castors juniors (beaucoup plus que par l'école !), qui n'est qu'un prétexte à des compétitions variées.

Le concours cumule les enjeux sociaux et économiques : Donald espère un gain à la fois social (le prestige) et financier (qui consiste à gagner la grosse galette et, somme toute, à la gagner en s'amusant).

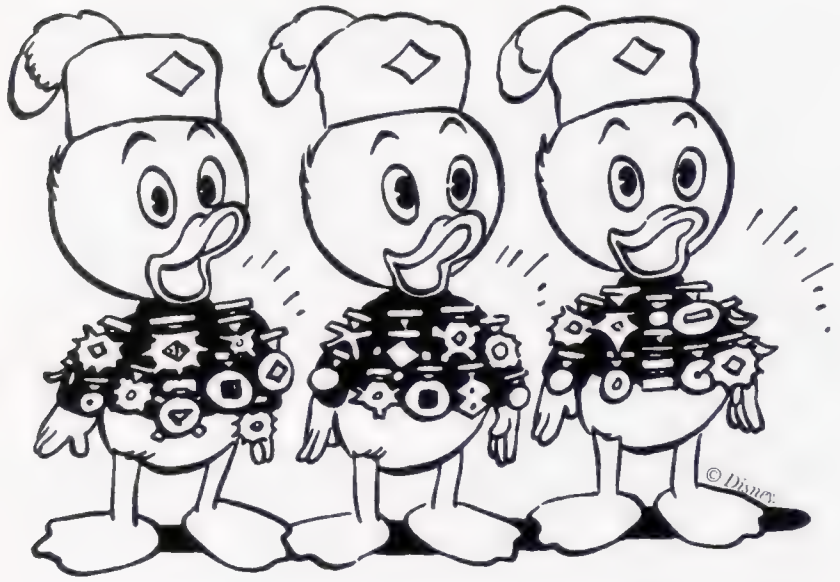
De plus, le concours permet le duel (avec Gontran, avec un champion quelconque de la ville voisine de Duckburg, Goosetown), moteur de beaucoup des histoires.

Enfin, toutes ces activités sociales sont l'occasion pour Barks de déployer sa veine satirique. Comme l'auteur le confie lui-même, Daisy a tous les défauts féminins : elle est à la fois snob, prétentieuse et langue de vipère. Les passants, les quidams et les foules de Barks se signalent rarement par leur intelligence[3]. Les consommateurs de distractions (touristes, chasseurs d'autographes, etc.) sont invariablement des abrutis. Même les Castors juniors sont décrits comme de (jeunes) ganaches militaires, obsédées par la collecte de badges et de décorations qui finissent par remplir un seau.


Walt Disney's DONALD DUCK
THE DUCKBURG PET PARADE
AUTUMN IN DUCKBURG IS A SEASON OF FRANTIC TRAINING FOR THE ANNUAL PET PARADE!
NO, NO, CHAMPION TALLEARS TAILSTARCH III! KEEP YOUR NOSE UP AS YOU PRANCE ALONG!
GET MORE BOUNCE IN YOUR JOUNCE, JELLYROLL!
KITTY, KITTY! STAY IN THE CART LIKE A LITTLE DOLL!
NOW, DON'T FUSS BECAUSE YOU'RE WEARING A DRESS, TONTO!
HOP, HOP, ASTRONAUT! ONE, TWO! ONE, TWO!
FASTER, FASTER, ROCKETBALL! YOU'LL HAVE TO LEARN TO GALLOP FOR THE PARADE!

Où la population de Donaldville se prépare à une parade des animaux de compagnie… © *Disney.*

En somme, Donald apparaît à la fois comme adulte et comme enfant. En tant qu'adulte, il est un *homo œconomicus* : il lui faut un revenu pour satisfaire ses besoins (sortir Daisy, envoyer les enfants en vacances). Son comportement est maximisateur, ce qui se traduit par le fait qu'il élabore des plans compliqués pour obtenir un gain le plus élevé possible. En tant qu'enfant, il se lance dans des activités irrégulières et qui s'assimilent à une chasse au trésor, il s'adonne dans une totale improvisation à des métiers dont il n'a aucune pratique, il ignore les règles de prudence élémentaire. Une telle description a évidemment tout pour plaire à un lecteur enfant. Elle lui propose des adultes ridicules, des péripéties amusantes et une conception enfantine de l'entreprise (comme jeu, comme aventure, comme pêche au trésor).




Mais cette vision est déjà distanciée : les neveux ont en général plus de bon sens économique que leur oncle Donald et ils sont en bonne voie vers l'âge adulte, alors que Donald reste fondamentalement un moutard et se satisfait parfaitement d'une explication de type merveilleux. Quand Picsou ébruite qu'il veut acquérir le terrain qui a le meilleur écho, s'ensuit un duel de Gontran et Donald produisant à qui mieux mieux des échos truqués sans s'interroger le moins du monde sur la singulière lubie de leur oncle. Finalement, Picsou les déclare *ex aequo* et achète leurs deux terrains. Il se découvre alors que les échos qui intéressent Picsou sont les réponses sismiques à de petites explosions et que, s'il achète les terrains mitoyens,

WELL! THAT SOUNDED REALLY REAL! LET'S HEAR MORE!
GRAAAK! BRAAAK! FWEECH! SCREECH!
GRAAAK! BRAAAK! FWEECH! SCREECH!
GONG
GONG
GONG
GONG GONG GONG
MARVELOUS! REALLY A WONDER OF NATURE!
HOW DOES GLADSTONE DO IT?
HE CAN'T HAVE KIDS HIDDEN OVER THERE! THE GRASS IS TOO SHORT!
LISTEN! THE DULCET TONES OF "THE BLUEBELLS OF SCOTLAND"!
TA-RA TA-RA
TA-RA TA-RA
PERFECTLY MARVELOUS! EVEN THE DELICATE FLUTTER OF THE TREMOLO IS REPEATED IN EVERY DECIBEL!

Mocking Bird Ridge, *WDCS n°215, août 1957 © Disney.*

c'est parce qu'il vient de trouver du pétrole au-dessous. (« Mocking Bird Ridge », WDCS n°215, août 1957.)

### DE L'ÉCONOMIE À L'ÉCOLOGIE

Toute œuvre abondante recourt nécessairement à des formules, qui constituent *ipso facto* le monde décrit en un monde clos. On passe ainsi, insensiblement, d'une économie à une écologie. Si on lit le strip *Dilbert* de Scott Adams dans sa continuité, on constate que les comportements des habitants du strip s'organisent rapidement autour d'un petit nombre de catégories (tirer au flanc en donnant l'impression qu'on travaille, présenter l'improvisation d'un instant comme le résultat d'un projet, essayer de faire virer tout le service à l'exception de soi-même, se débarrasser de son travail ou de sa responsabilité sur le voisin, etc.). Ces conduites définissent le strip comme microcosme, c'est-à-dire comme un monde ayant sa cohérence interne et ses lois. D'un autre côté, ce microcosme a une valeur exemplaire (et *Dilbert* a pris la place qui lui revient dans les cours de management, à la suite du principe de Peter et des lois de Parkinson. Scott Adams a écrit plusieurs livres et donne des conférences dans le cadre de séminaires professionnels).

On peut dire la même chose des bandes de Barks. Qu'on soit dans le microcosme de Duckburg ou dans le macrocosme de la planète Terre barksienne, les êtres présentent des conduites typiques et des relations particulières, dont les caractéristiques résultent d'une réconciliation des lois de l'économie et des lois de la fiction, et, à l'intérieur de ces dernières, d'une intention satirique et de la logique narrative des contes (le héros triomphe grâce au hasard et à son astuce). ■

1. Sur le problème de la tentation à Duckburg, voir l'article du révérend Robert Murphy dans le numéro d'hommage à Barks du *Comics Journal*, n°227, sept. 2000, pp. 77-80.
2. *Donald l'imposteur ou l'impérialisme raconté aux enfants*, Alain Moreau, 1976 [1971]. Les lecteurs que ce genre de prose amuse trouveront sur la toile à l'adresse www.sdv.fr/pages/adamantine une réfutation détaillée de *Donald l'imposteur.*
3. Le quidam, l'élément de base de la population, est l'un des rares éléments obscurs ou peu convaincants dans cet univers parfaitement construit. Oreilles humaines, couleur chair, mais museau de chien, on ne comprend pas trop quel animal il est censé représenter, ni, du coup, pourquoi certains personnages sont des canards, d'autres des cochons, etc. Dans les premières histoires de Barks, les canards voisinent avec des personnages humains – qu'on pense aux bédouins de « The Magic Hourglass » (FCC n°291, 1950) ou aux pin-up en maillot de bain de « Dangerous Disguise » (FCC n°308, 1950).

*Autoportrait de Barks.*

## LES COMICS DISNEY :
## WESTERN PRINTING, DELL COMICS, GOLD KEY ET GLADSTONE

La Western Printing & Lithographing Co était détentrice des licences d'exploitation de nombreux personnages de différents médias (*newspaper strip*, radio, cinéma, télévision, etc.), et en particulier des personnages de *funny animals* des dessins animés de Disney, de la Warner, de la MGM, de Walter Lantz, etc. Entre 1938 et 1962, l'exploitation de ces licences fut externalisée auprès de Dell Publishing Co (qui avait été l'un des pionniers du périodique de bandes dessinées aux États-Unis avec le tabloïde *The Funnies*, 1929). Cette délégation concernait les seuls *comic books vendus dans le circuit des marchands de journaux*. (Les *comics* offerts par les commerçants au titre de primes et les autres produits d'édition, livres d'images à colorier, jeux de société, petits livres d'or, etc., étaient donc réalisés par Western Printing de façon autonome.)

Aux termes de ce partenariat, la décision de lancement d'un *comic book*, son financement et sa distribution appartenaient à Dell ; la production concrète de ce *comic* (y compris la réalisation des bandes dessinées !) et l'impression étaient quant à elles assurées par la Western Printing. (Carl Barks travailla donc sa vie durant pour Western Printing et non pour Dell.) Ceci explique qu'un comic book Disney paru entre 1940 et 1962 contienne le © Walt Disney Productions, la mention d'éditeur Dell Publishing Co (et le logo Dell sur la couverture) et la mention d'imprimeur – ou l'expression « designed and produced by » – Western Printing & lithographing Co. Dans le cas des *Walt Disney Comics and Stories*, l'éditeur n'est toutefois pas Dell (dont le logo figure pourtant en couverture) mais une filiale appelée K. K. Publications.

Un tel arrangement peut paraître bizarre puisque Western Printing, détentrice des droits sur les personnages, devenait en pratique un sous-traitant de Dell, qui, en fonction des maquettes que lui soumettait la Western Printing, prenait la décision de lancer telle ligne de comic books et donnait l'ordre à la Western d'en réaliser le contenu. D'un autre côté, le succès de la formule ne fait aucun doute, et il faut l'attribuer d'une part au sens éditorial de Dell et d'autre part à sa maîtrise de la distribution. Les Dell Comics dominèrent le marché pendant un quart de siècle, avec des *funny animals*, ceux de Disney en tête, des personnages comiques (*Little Lulu*) et des versions comic books de personnages célèbres du strip, en particulier ceux du King Features Syndicate.

Dell visait le marché des jeunes enfants et les différentes évolutions des comics (par exemple la première vague de superhéros, celle des années 1940, ou la vogue des *love comics* après guerre) ne nuisirent aucunement à la prédominance dans les kiosques américains des canards disneyens et de leurs concurrents à longues oreilles ou à vibrisses. Dell échappa même à la crise de relations publiques du secteur provoquée par des agitateurs populistes tirant à boulets rouges sur les comic books, comme le célèbre Dr Wertham. Loin de faire amende honorable en adhérant à l'organisme professionnel d'autocensure, le Comics Code Authority, Dell affirma sa spécificité, imprimant le slogan « Dell Comics Are Good Comics » dans la marge inférieure de ses fascicules. Un certificat autoattribué (*A Pledge to Parents*) précisait hautement que les Dell Comics avaient toujours été et restaient irréprochables. Les historiens de la BD citent des tirages de 2 voire 3 millions d'exemplaires par numéro pour *Walt Disney's Comics and Stories*.

Cependant l'accord de partenariat entre Western Printing et Dell contenait en germe sa propre destruction, et des querelles sur le partage des bénéfices étaient inévitables. En 1962, l'activité d'édition de comics pour le circuit commercial fut réintégrée par Western qui publia les mêmes comics, mais sous le logo Gold Key. Dell publia alors d'autres comics, mais, sans les vaches à lait qu'étaient les personnages de Disney et de la Warner, la firme déclina et elle disparut en 1973. Dans les années 1970, la Western subit elle-même la crise des comics. Elle tenta de vendre ses titres à la fois chez les marchands de journaux, sous le logo Gold Key, et chez les marchands de jouets, sous forme de pochettes-surprises, sous le nom d'éditeur Whitman, bien connu pour les albums d'enfants, livres à colorier, etc. En 1981, la vente en kiosques et le logo Gold Key disparurent. Cela suffit à tuer aussi la formule Whitman et, en 1984, la Western se retira du secteur de la BD. On ne publiait plus de comics Disney en Amérique !

Le flambeau disneyien fut repris par Gladstone en 1986 (son responsable, Bruce Hamilton, publiait depuis 1983 la célèbre *Carl Barks Library*, splendide réédition intégrale en noir et blanc). Gladstone reprit l'édition des principaux comics parus à l'enseigne de Dell puis de Gold Key, en continuant leur numérotation et en mélangeant *reprints* de Carl Barks et matériel nouveau. En 1990, Walt Disney révoqua sa licence, apparemment avec l'intention de publier lui-même des comics. Le feuilleton se poursuivit pendant toutes les années 1990. La licence fut finalement reprise en décembre 2002 par la firme Gemstone, les premiers comics Disney paraissant au cours de l'été 2003. Le défi est devenu, paradoxalement, de reconquérir le marché des comic books par le bas, la plupart des jeunes enfants n'ayant jamais tenu en main un comic book de toute leur courte existence.

ERWIN DEJASSE

# LES BANDES DESSINÉES DE FRITS VAN DEN BERGHE

*Figure majeure de la peinture de la première moitié du XX^e siècle, Frits Van den Berghe a réalisé des bandes dessinées qui, réunies, couvrent au moins mille cinq cent pages. Malgré leur indéniable modernité, elles n'ont, jusqu'à présent, suscité qu'un intérêt – très relatif – limité à la Belgique néerlandophone. Voici un nouveau témoignage des richesses insoupçonnées que l'on peut découvrir lorsqu'on s'aventure sur les chemins de traverse du 9^eArt.*

Fredericus Henricus Van den Berghe (né à Gand le 3 avril 1883) est issu de la petite bourgeoisie progressiste. Son père, Raphaël Van den Berghe, a été instituteur avant de devenir bibliothécaire principal de l'Université de Gand, dont il sera plus tard nommé docteur *honoris causa*. Le grand-père maternel, Johannes Karl, était, quant à lui, graveur itinérant. Ce milieu familial contribue largement à forger la conscience politique du jeune Frits et se révèle fondamental dans sa formation intellectuelle et artistique. Tout au long de sa vie, le peintre restera un esprit fort, curieux de tout, passionné notamment par la philosophie, la littérature ou le cinéma. En 1898, il s'inscrit à l'Académie des Beaux-Arts de sa ville natale. D'emblée, il témoigne d'aptitudes techniques exceptionnelles. Les toiles qui subsistent de cette époque l'attestent, à dix-sept ans Van den Berghe maîtrise à la perfection les rouages de la peinture académique. Avec cet acquis précoce, il peut désormais dépasser le stade de la virtuosité pour se lancer dans d'incessantes recherches picturales. Ses œuvres ultérieures et son incursion dans le domaine de la bande dessinée démontrent bien que « *son extraordinaire savoir technique n'était pas un but en soi mais bien un solide moyen pour donner à ses émotions la forme la plus parfaite*[1] ».

Frits Van den Berghe est avec Constant Permeke et Gust De Smet une des figures de proue de ce que l'on a nommé rétrospectivement le Second Groupe de Laethem-Saint-Martin. Ce village au bord de la Lys accueille au début du XX^e siècle une importante communauté artistique, qui compte également des sculpteurs, des poètes et des comédiens. Ceux-ci mènent une vie de bohème dans un climat joyeusement hédoniste. Si Van den Berghe est communément classé parmi les expressionnistes flamands, son œuvre traverse la plupart des mouvements d'avant-garde de l'époque. Marqué à ses débuts par l'impressionnisme, sa peinture va rapidement privilégier la figure humaine plutôt que le paysage. Sa propension à décrire la vie simple des populations rurales apparente effectivement son œuvre à l'expressionnisme mais la stylisation progressive des formes trahit l'influence des courants constructivistes et du cubisme, ainsi que de l'art africain et océanien dont il possédait une importante collection. La parution, au milieu des années 20, du *Manifeste du surréalisme* d'André Breton contribue largement à donner à la peinture de Van den Berghe une dimension fantasmagorique.

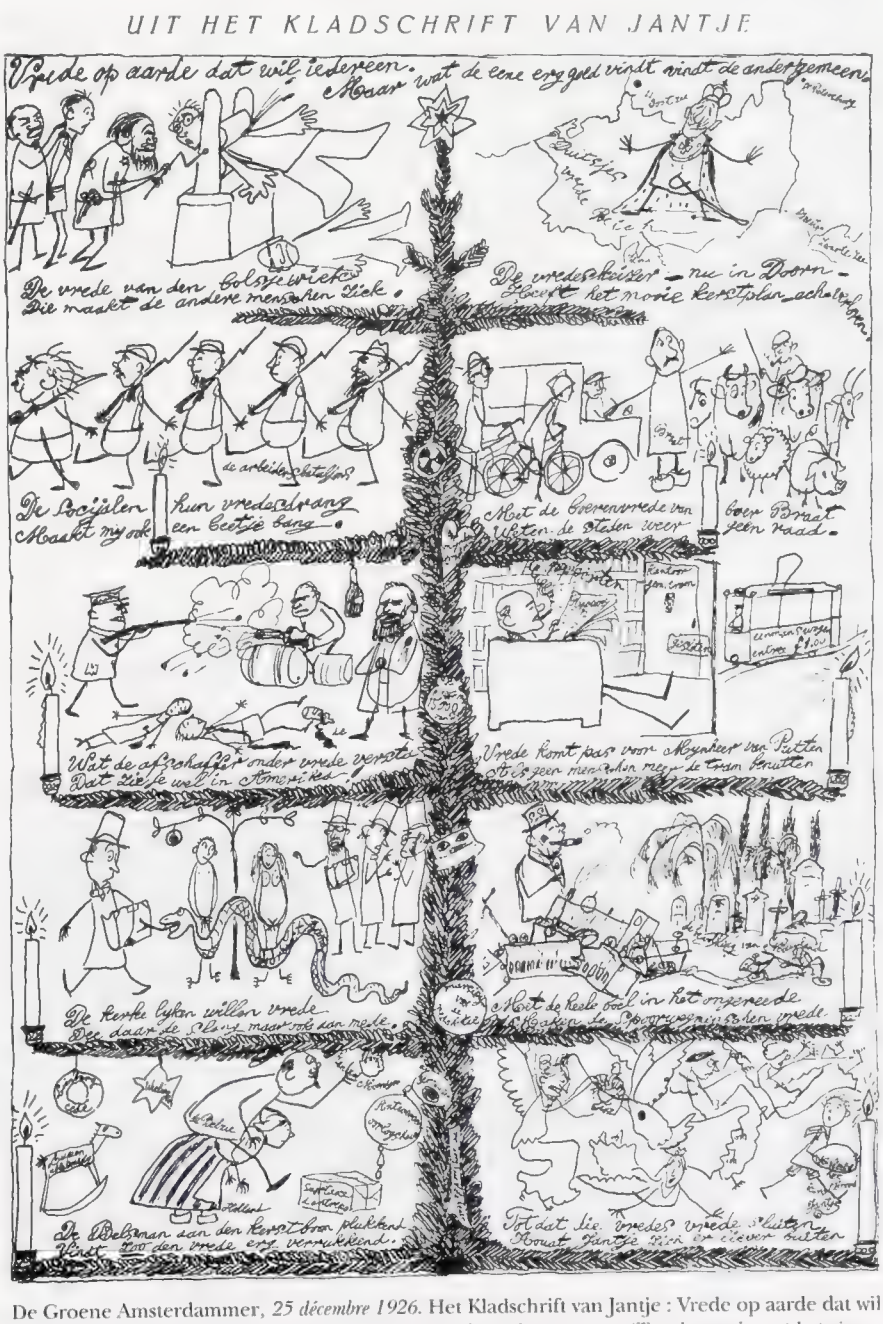
De Groene Amsterdammer, *12 août 1933*. Het Kladschrift van Jantje : De Zomersche muggenplaag *(Le fléau des moustiques estivaux). Les principales figures du gouvernement néerlandais assaillies par d'énormes moustiques représentant les questions les plus brûlantes du moment tant sur le plan national qu'international. Les deux plus gros insectes à gauche se nomment « Moesolini » et « Hittelert ».* © SABAM Belgium.

## Sous le masque de Jantje

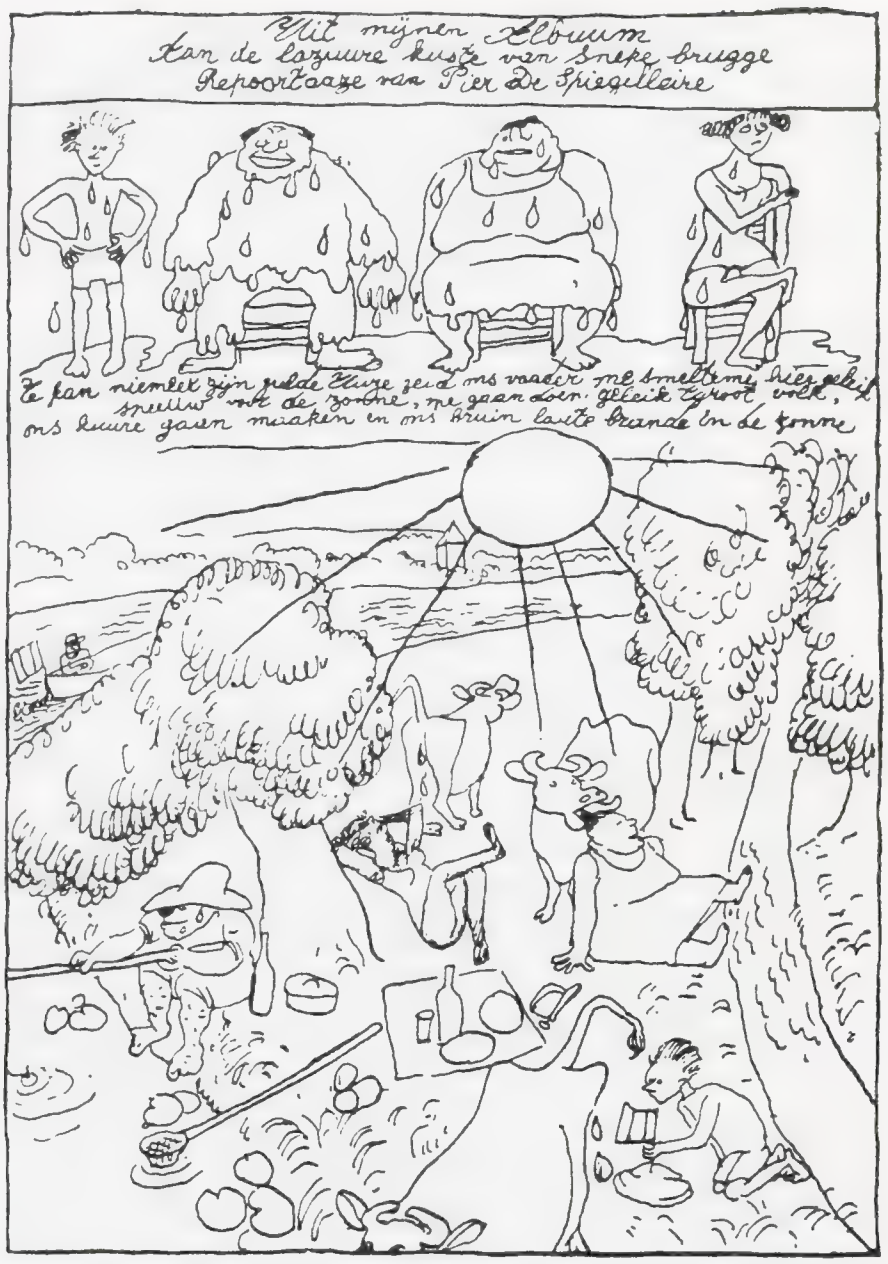
Son travail graphique se révèle tout aussi exceptionnel. Piet Boyens, qui lui a consacré une volumineuse monographie, a répertorié plus de cinq mille dessins[2]. On lui doit de nombreuses illustrations pour des œuvres littéraires ou des recueils de poésie, dont *Le Petit et le Grand Testament* de François Villon. Cependant, Van den Berghe a surtout travaillé pour la presse périodique de gauche en Belgique et aux Pays-Bas. Pour ces publications, il illustre des contes pour enfants, plusieurs grands reportages (sur les prisons, les asiles psychiatriques, la vie quotidienne dans l'Allemagne hitlérienne…) et signe des *cartoons*, des caricatures où il se révèle un maître dans l'art du portrait-charge… Contrairement à sa peinture qui connaît une évolution assez linéaire, où chaque nouvel apport est mûrement réfléchi avant d'être intégré dans l'œuvre, les dessins de Frits Van den Berghe offrent une très grande variété de styles et de traitements. Ceux-ci apparaissent comme une sorte d'espace de liberté où naissent des innovations qui sont souvent réutilisées par la suite dans ses tableaux.

Les premières bandes dessinées de Van den Berghe paraissent dès 1916 dans l'hebdomadaire hollandais *De Amsterdammer* (rebaptisé plus tard *De Groene Amsterdammer*). Pour cette revue, essentiellement consacrée à l'actualité et la vie culturelle, il réalise *Het Kladschrift van Jantje* (*Le Cahier de brouillon de Jantje*) qui paraît chaque semaine, quasiment sans discontinuité, durant vingt ans. Ce qui fait, au total, environ un millier de planches ! Celles-ci ne sont jamais signées "Van den Berghe" mais "Jantje". En effet, la série est basée sur un principe qui, pour élémentaire qu'il soit, se révèle une véritable trouvaille : faire croire que le texte et les dessins sont l'œuvre d'un petit garçon. Le dessinateur utilise ici un procédé séculaire bien connu des satiristes : feindre l'innocence, adopter le point de vue du naïf pour mieux atteindre sa cible. *Het Kladschrift van Jantje* propose un contrepoint aux événements sociaux, politiques et culturels traités dans les autres pages de la revue. On y évoque avec ironie les travaux d'urbanisme menés à Amsterdam ; il y est aussi question d'accidents ferroviaires, les responsables des chemins de fer nationaux étant dépeints comme des individus cupides peu soucieux de la sécurité des voyageurs… Homme de gauche, Van den Berghe épouse la cause des masses laborieuses. Ses principales cibles sont le patronat, le clergé catholique, les politiciens de droite… Hitler et Mussolini faisant figure de repoussoirs.

Mais ce contenu résolument « adulte » contraste singulièrement avec l'apparente désinvolture du trait. Les bras et les jambes ont l'aspect de fils de fer et le tronc adopte la forme d'un ovale ou d'un rectangle. Pourtant, que l'on ne s'y trompe pas, s'il s'agit effectivement de faire croire que ce que l'on a sous les yeux est l'œuvre d'une main totalement inexpérimentée[3], le sens du raccourci graphique, les expressions, les compositions témoignent d'une facilité d'exécution qui est l'apanage des plus grands dessinateurs. Le texte quant à lui se présente sous la forme d'une écriture cursive délibérément maladroite qui serpente entre les figures, saturant l'espace de la planche. À côté de nombreux personnages, voire de certains objets, une ligne de texte précise qu'il s'agit de l'instituteur, du ministre Colyn ou du tableau noir. Si beaucoup d'épisodes de *Het Kladschrift* sont structurés selon une suite d'images résolument séquentielle et sont indubitablement des bandes




De Groene Amsterdammer, *25 décembre 1926*. Het Kladschrift van Jantje : Vrede op aarde dat wil iedereen. Maar wat de eene erg goed vindt, vindt de ander gemeen *(Tout le monde veut la paix sur terre. Mais ce que l'un trouve très bien, l'autre le trouve vilain)* © *SABAM Belgium.*




Koekoek, *3 août 1933*. Uit mijnen Albuum : Aan de Lazuure Kuste van Snepe brugge *(À la Côte Lazure du pont de Snepe)* © *SABAM Belgium*.

dessinées, on trouve également des cases uniques, autosuffisantes. Il ne s'agit cependant pas véritablement de *cartoons* où une seule idée est exprimée par un dessin unique ; chacune de ces cases est un ensemble grouillant éminemment narratif qui recèle souvent plusieurs petites scènes secondaires, un peu à la manière du caricaturiste anglais George Cruikshank. Mais cette forme particulière est à nouveau en adéquation avec son sujet. Qui a observé des dessins d'enfants aura souvent remarqué ce type de compositions extrêmement denses caractérisées par leur « horreur du vide », où l'œil du spectateur doit scruter la surface du papier afin d'y découvrir une multitude de petits événements. Or, il est bien connu que, le plus souvent, l'enfant dessine dans le but de se raconter des histoires sans nécessairement se soucier de « faire joli ». En choisissant de dessiner de la sorte, Van den Berghe abandonne toute forme d'esthétisme et annonce, par son approche graphique radicale, Cabu, Bretécher, Reiser, Sfar ou Benoît Jacques.

## Une famille socialiste

En 1931, Frits Van den Berghe entame une longue et fructueuse collaboration avec la maison d'édition Het Licht (La Lumière), émanation du Parti ouvrier belge. La série *Brieven van Pierken / Uit Mijnen Albuum* débute dans l'hebdomadaire satirique *Koekoek* et se poursuit, à la disparition de cette revue, dans les pages du dimanche du quotidien *Vooruit* sous le titre *Bladzijde van Pierken* (*La Page de Pierken*). La similitude est grande avec *Het Kladschrift van Jantje* puisqu'à nouveau, ce que lecteur a sous les yeux est censé être de la main d'un jeune garçon. Jantje a cédé la place à un fils d'ouvrier gantois : Pierken de Spiegelleire. Toutefois *Brieven van Pierken* (*Les Lettres de Pierken*) n'a rien d'une bande dessinée, puisqu'il s'agit d'un texte suivi rédigé en dialecte gantois par le poète Richard Minne (1891-1965). Certains passages sont illustrés par Van den Berghe dans le style faussement malhabile qui caractérisait déjà ses bandes dessinées parues dans *De Amsterdammer*. Le contenu de ces lettres est souvent dicté par l'actualité et reflète à nouveau l'engagement social et politique des auteurs. Par exemple, lorsqu'ils fustigent le pape Pie XI pour ses sympathies à l'égard du régime de Mussolini. Rapidement, Minne et Van den Berghe adjoignent aux *Brieven van Pierken* une authentique bande dessinée : *Uit Mijnen Albuum* (*Dans mon album*). L'humour devient alors davantage visuel ; on trouve d'ailleurs de temps à autre des planches entièrement muettes. Ce sont plus particulièrement les mésaventures quotidiennes de la famille de Spiegelleire qui y sont évoquées. La maison, l'école, les cafés, le local du Parti socialiste… constituent quelques-uns des décors récurrents. « Ons vaader » (notre père), « Ons moeder » (notre mère), « koozijn Meedar » (cousin Médard), « de Gaazebuize » (la buse de gaz), sont autant de personnages hauts en couleurs qui témoignent, une fois encore, du profond attachement des créateurs à l'égard des masses populaires.

Sans nécessairement parler d'influence, on peut constater une relative similitude entre cette joyeuse faune de personnages un peu abrutis mais néanmoins attachants et celle du *Thimble Theatre* (starring Popeye) d'Elzie C. Segar. Chez l'un comme l'autre, on retrouve cette gouaille populaire doublée d'irrévérence. Mais les facéties de

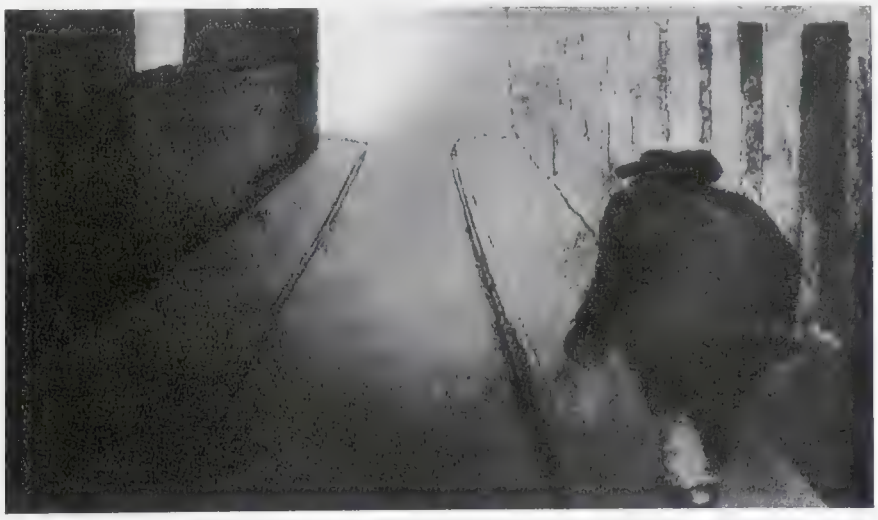
Bravo!, *3 mai 1936.* Pikkel en Duim, *détail © SABAM Belgium.*

la famille de Spiegelleire s'apparentent aussi à un *family strip*. Le père de Pierken, ripailleur débonnaire, n'est pas sans évoquer une sorte de version prolétaire du Jiggs de *Bringing Up Father* de Geo McManus. Pourtant, à ma connaissance, dans la littérature qui est consacrée à Van den Berghe, rien n'évoque d'éventuelles influences venues du 9e art. En 1914, il a fait un séjour de six mois aux États-Unis, dont on sait assez peu de chose. Il n'est cependant pas interdit de penser qu'il a, à cette occasion, découvert dans la presse quotidienne les *comics* américains alors en pleine effervescence. Voyait-il la bande dessinée comme une forme d'expression mineure qui lui permettait d'arrondir ses fins de mois ou éprouvait-il à son égard, à l'instar d'un Picasso, une réelle curiosité intellectuelle ? En tous les cas, d'après son assistant Leo De Budt (1919- ), « *Van den Berghe voyait bien que la bande dessinée était une forme d'expression d'avenir*[4] ».

En 1936, l'éditeur hollandais Jan Meuwissen crée l'hebdomadaire *Bravo!* L'importance historique de cette revue éditée à Bruxelles – mais dont la rédaction se trouvait, une fois encore, à Gand – est indéniable puisqu'elle accueillera les débuts de quelques figures majeures de la bande dessinée belge d'après-guerre : Edgar P. Jacobs, Jacques Laudy, Sirius, Willy Vandersteen, Jacques Martin… Toutefois, durant ses premières années, *Bravo!* ne paraît encore qu'exclusivement en néerlandais et présente, pour l'essentiel, des séries américaines. Au numéro un, *Pikkel en Duim* de Van den Berghe est une des rares séries de création. Pikkel (un grand échalas malingre) et Duim (un petit moustachu rondouillard éternellement coiffé d'un chapeau melon) sont deux sympathiques paumés, peu dégourdis, ballottés entre divers petits boulots minables. Cette bande dessinée doit évidemment beaucoup au cinéma burlesque, lequel a largement popularisé ce type de duo comique. On pense immédiatement à *Laurel et Hardy* et, plus encore, aux danois *Fy og Bi* (*Doublepatte et Patachon*). L'influence du film muet est tout aussi perceptible dans les gags qui, pour une bonne part, sont de nature plutôt visuelle. Malgré l'importance du texte placé sous l'image – sans doute l'œuvre du rédacteur en chef de *Vooruit*, Gaston Crommen –, les dessins suffisent généralement à la compréhension globale de l'histoire. Si la physionomie des personnages rappelle ceux de *Pierken*, *Pikkel en Duim* est assurément la série la plus anecdotique dessinée par Van den Berghe. On ne retrouve ici ni la spontanéité du trait, ni la liberté de ton de ses créations précédentes.

## Jean Ray pour scénariste

Sa création majeure pour *Bravo!* est le résultat d'une association avec une autre figure de proue de la littérature flamande, son ami d'enfance Raymond De Kremer (1887-1964). Ce dernier est, sous le nom de Jean Ray, l'auteur de plusieurs romans et recueils de nouvelles fantastiques considérés aujourd'hui comme d'incontournables classiques du genre : *Malpertuis*, *Les Contes du whisky*, *La Cité de l'indicible peur*… Mais le succès populaire ne viendra que tardivement ; durant les années d'avant-guerre, il est le secrétaire de rédaction de la revue et assure l'écriture d'une très large part des contes et histoires qui y sont publiés. Coutumier des pseudonymes, il utilise celui de John Flanders pour créer le personnage d'Edmund Bell, dont les aventures se situent entre le polar et le fantastique. Ce détective adolescent est le héros de plusieurs nouvelles mais aussi de cinq récits mis en images par Van den Berghe, qui totalisent soixante-sept planches[5]. C'est peu dire que cette série se situe aux antipodes de *Jantje* et *Pierken*. Le caractère joyeusement désinvolte de ces derniers fait place ici à un univers d'une inquiétante étrangeté, qui a certainement dû rebuter certains lecteurs de *Bravo!* *Edmund Bell* apparaît comme un corps étranger entre les BD d'aventures « réalistes » (*Le Roi de la police montée* dessiné par Charles Flanders d'après Zane Grey ou *Flash Gordon* d'Alex Raymond) et les séries d'humour caractérisées par leur esthétique rondouillarde (*Pim Pam Poum* d'Harold Knerr ou *Félix le chat* d'Otto Messmer). La particularité de cette bande dessinée vient en grande partie de ses sources d'inspiration, lesquelles tranchent radicalement avec celle des autres dessinateurs. Les deux sources principales sont ici l'œuvre peinte de Van den Berghe, synthèse de



Bravo!, *4 juillet 1937.* Edmund Bell : De Man met het witte aangezicht *(L'Homme au visage blanc), chapitre V,* De Man die iets wist *(L'Homme qui savait quelque chose), détail © SABAM Belgium.*

la plupart des courants d'avant-garde de son époque, et le cinéma expressionniste. Si les décors et l'atmosphère générale évoquent Murnau et surtout Fritz Lang, on retrouve également des dispositifs formels proprement cinématographiques. Je pense à certains cadrages inhabituels dans la bande dessinée de l'époque ou encore à des vignettes dénuées de toute présence humaine. Celles-ci se succèdent d'ailleurs parfois pour former des séquences entières où le personnage ne figure plus dans la case mais observe ce que voit le lecteur ; le dessinateur crée, de la sorte, un équivalent au principe de la caméra subjective. D'autre part, chaque planche est formée de six cases de dimensions identiques, qui offrent des proportions très semblables à celles d'un écran de cinéma. Le contraste est à nouveau très grand entre la mise en page apparemment anarchique des bandes dessinées réalisées précédemment et le dispositif immuable qui caractérise cette création-ci.

Le texte est absent des vignettes et renvoyé sous chacune d'entre elles. Écrit dans un style littéraire caractéristique de son auteur, il préexistait, plus que vraisemblablement, à la réalisation des images. Cette bande dessinée s'inscrit résolument dans une logique illustrative ; c'est sans conteste le texte de Flanders qui « porte » la narration. Van den Berghe choisit de n'en représenter que certains passages, d'autres n'existent que sous forme écrite. Chaque case acquiert de la sorte sa propre autonomie, devient un petit tableau. Ceci explique sans doute largement pourquoi *Edmund Bell*, à l'inverse de ses autres séries, entretient des liens étroits avec la peinture de Van den Berghe. S'il est bien difficile, en l'absence des planches originales, d'identifier précisément la technique qui a été utilisée, à tout le moins peut-on affirmer qu'elle résulte d'une approche proprement picturale (travail sur les matières, opposition entre les masses colorées…) qui semble préfigurer la technique de la couleur directe. Il convient aussi de souligner la manière dont l'artiste tire intelligemment parti de la bichromie. Par ailleurs, les toiles de Van den Berghe figurent très souvent des personnages dont la physionomie rappellent la silhouette du jeune détective : nez saillant, visage et cou allongés invariablement vus de profil. Chaque image semble provenir d'un univers figé dans le temps, pétrifié, dématérialisé ; les personnages ont des attitudes d'automates, leurs poses hiératiques apparaissent comme particulièrement anti-naturelles.

Les dernières toiles de Van den Berghe sont le fruit d'une ultime évolution entamée dès 1928, quand le peintre abandonne la géométrisation des motifs pour un traitement plus libre laissant une large part à l'improvisation. Sous l'influence notamment de Max Ernst, mais aussi de l'observation au microscope des tissus vivants, apparaît un univers éthéré où l'animal, le végétal et le minéral semblent se confondre. Tant *Les Aventures d'Edmund Bell* que les toiles qui leur sont contemporaines sont des portes ouvertes vers un univers fantasmagorique peuplé de monstres en tous genres, figures ambiguës dont on ne sait trop s'il s'agit d'êtres menaçants ou d'un panthéon pour lequel l'artiste éprouve, à force de l'avoir fréquenté, une réelle empathie. On peut ainsi rapprocher, par exemple, les deux premières cases de la planche intitulée *De Gang zonder einde* (*Le couloir sans fin*)[6] avec *Autoportrait à la tête de mort* de 1938. Le peintre s'y est représenté avec un vêtement noir frappé d'un crâne. Il s'agit d'une de ses toutes dernières toiles, exécutée alors qu'il se sait condamné par la maladie. Mais le caractère angoissant qui caractérise ces ultimes créations entre en résonance avec l'actualité internationale. Employé d'un organe de presse, Frits Van den Berghe connaît mieux que quiconque les périls qui menacent l'Europe. Sa mort, le 23 septembre 1939, lui épargne de peu la vision d'autres monstruosités. ■

Mes remerciements vont à Monsieur Alain Van Paessen pour m'avoir donné accès à sa collection de *Bravo!*

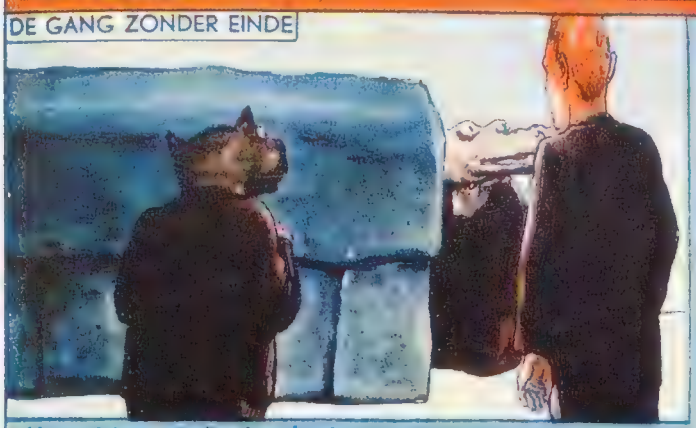
Autoportrait à la tête de mort, *huile sur toile, 1938, collection privée © SABAM Belgium.*

1. Emile Langui, *Frits van den Berghe 1883-1939, catalogue raisonné de son œuvre peint*, collection "Maîtres de la peinture contemporaine en Belgique", Laconti/Ministère de l'Éducation nationale et de la culture, 1966, p. II.
2. Piet Boyens, *Frits Van den Berghe*, SDZ/Pandora, 1999. Il s'agit de l'ouvrage le plus complet consacré à l'artiste. Il comprend, en outre, un répertoire quasi exhaustif de ses peintures et dessins, bandes dessinées comprises.
3. Lire plus loin l'étude générale de Thierry Groensteen sur les faux dessins d'enfants dans la BD, « L'enfance de l'art ».
4. Cité par Piet Boyens, *op. cit.*, p. 71.
5. *De Man met het witte aangezicht* (*L'Homme au visage blanc* – 1937), *De IJzeren tempel* (*Le Temple de fer* – 1937), *Het Geheim van Hawk-Manor* (*Le Secret de Hawk-Manor* - 1938), *Het Mysterie van den witte tijger* (*Le Mystère du tigre blanc* – 1938), *Misteras* (1938).
6. *Bravo!* n°34, 3e année, 18 décembre 1937.

# DE YZEREN TEMPEL

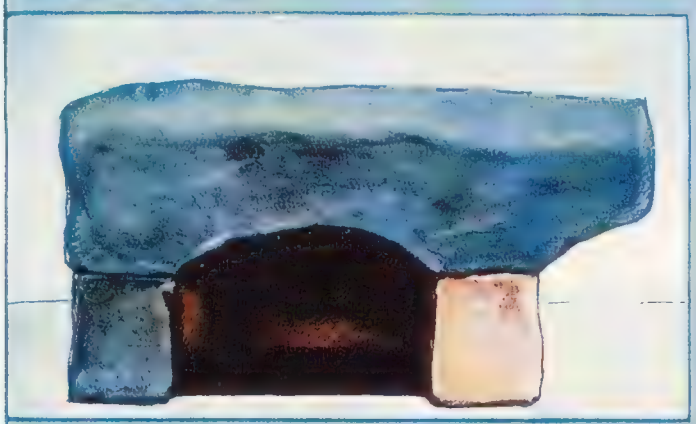
HOOFDSTUK XIV

## DE GANG ZONDER EINDE



Vreemdeling, gij die den dood en de hel hebt kunnen ontwijken, kom ons ter hulp! Red ons uit de macht van onzen ijselijken meester, den afgod met den ezelskop! Toen sprak het krokodillenhoofd met veel zachter stem: Ik herken u, jonge held . . . ik sprak u reeds eens in het duister toe!

Nu spraken ze alle drie, in tamelijk vloeiend Engelsch, doch met wanhopige stemmen: — Wij zijn de laatste der Inca's, door goddelooze blanken uit ons land hierheen gehaald. Men wil ons 't bloed van blanke jongemenschen geven, om ons onze geheimen te ontrukken. Maar sinds jaren lusten wij geen bloed meer!



Eensklaps keerde de tijger-afgod zich half om. — Vlucht, siste hij gejaagd, daar is de meester met zijn booze helpers! Onder den offersteen is een trap . . . maar o wee . . . de deur der redding zal gesloten zijn. Maar vlucht . . . vlucht! Bell gehoorzaamde. Werkelijk, onder den steen gaapte een nauwe gang.

Hij hoorde een gedreun van stappen en even om den hoek van de gang glurend, zag hij een afzichtelijk wezen met een ezelskop op de drie afgoden afkomen. In lange zwarte gewaden gehuld volgden de dames Panks en dona Mercedes Gonsalvez, terwijl een aantal negerdienaren verscheidene gekluisterde jongemenschen meesleurde.

Edmund Bell liep als een waanzinnige de gang door. Hij had slechts één gedachte: hulp halen! Helaas. de gang scheen geen einde te hebben. Hij liep maar altijd voort, in de eene hand zijn revolver houdend, in de andere zijn zaklamp. Hoe lang duurde deze looptocht reeds, alvorens hij aan de trap kwam?

Even eindeloos was de nauwe steile trap die hij thans opklom, en toen hij eindelijk buiten adem en bijna volkomen uitgeput op de eindtrede stond. liet hij zich een schreeuw van wanhoop ontvallen. Hij stond voor een blinden muur! De tranen schoten in zijn oogen... het licht zijner lamp verduisterde . . .

Vervolgt

Bravo!, *18 décembre 1937*. Edmund Bell : De IJzeren tempel *(Le Temple de fer), chapitre XIV*, De Gang zonder einde *(Le Couloir sans fin)* © *SABAM Belgium*.

Cabotto, *Mattotti & Zentner* © *Casterman.*

# ESTHETIQUE

# MATTOTTI

**Illustrateur et affichiste parmi les plus demandés, Mattotti a su imposer un style immédiatement reconnaissable. Il poursuit parallèlement son travail d'auteur de bandes dessinées, sans suivre d'autre règle que celle de son désir et de sa curiosité. Deux albums récents (*Dr Jeckyll et Mr Hyde*, *Le Bruit du givre*) et plusieurs rééditions lui ont assuré une forte présence dans les librairies depuis quelques mois. *9e Art* ne pouvait laisser passer l'occasion de saluer un maître qui a tenu toutes les promesses de *Feux*, l'album programmatique paru en 1986.**

Le Bruit du givre, *Mattotti & Zentner* © *Seuil.*

GILLES CIMENT & JEAN-PIERRE MERCIER

# CONVERSATION AVEC LORENZO MATTOTTI

***En relisant votre biographie, nous avons redécouvert avec surprise que vous avez fait des études d'architecture. Comment passe-t-on de l'architecture à la bande dessinée ?***

En Italie, il y a deux types de collèges : classique et scientifique. J'ai fait un collège scientifique, mais le programme était très large, j'y apprenais aussi le latin... Avec Kramsky, nous étions d'accord pour prendre ensemble le temps d'étudier l'art. Mais nous étions tellement... stupides, et hors du monde, que nous nous sommes rendus compte trop tard que nous ne pouvions pas entrer aux beaux-arts de Venise avec notre bac scientifique. Je me souviens encore du jour où nous sommes arrivés à l'Académie et qu'ils nous ont dit que ça n'était pas possible ! Il aurait fallu terminer nos études au collège scientifique, entrer à l'Académie, étudier un an, et passer l'examen. C'était un tel cauchemar pour moi de passer cet examen que j'ai cherché la matière la plus proche des beaux-arts, et c'était l'architecture. À l'époque, les études d'architecture offraient un éventail plus large. On étudiait l'histoire de l'art et de l'architecture, l'économie, etc. À part les matières vraiment scientifiques, qui ont été le drame de toute ma vie d'étudiant, j'ai touché là à des choses que je n'aurais sans doute jamais abordées aux beaux-arts.

***Vos études d'architecture vous ont-elles été utiles pour la bande dessinée ?***

Sûrement. Elles m'ont beaucoup apporté dans mon rapport à l'ambiance et à l'espace. L'architecture m'a fait comprendre que les décors sont parfois plus importants que les personnages pour raconter une histoire. Auparavant, j'étais trop concentré sur les visages, les personnages, et j'avais toujours des problèmes pour construire autour. J'ai suivi des cours magnifiques, par de très grands professeurs, surtout sur les aspects historiques et théoriques. Mais je n'ai jamais voulu devenir architecte. Prendre la responsabilité de faire vivre des gens dans un espace que j'aurais construit, jamais !

***Vous connaissiez donc déjà Kramsky à l'époque ?***

On se connaît depuis la première année de collège : il avait quatorze ans, moi treize. Il était grand, tout en longueur, avec de longs cheveux. Il ressemblait un peu au chanteur Antoine. On l'appelait Antoine ! Kramsky était un type très bizarre. Il aimait beaucoup dessiner des strips. Je dessinais aussi, bien sûr. L'année qu'on a passée côte à côte à la même table est celle où j'ai le moins étudié de toute ma vie ! On s'entourait de livres, et on passait notre temps à dessiner, dessiner. Nous sommes vraiment passés tout près du redoublement. Nous avons décidé de faire une première histoire ensemble où lui dessinait le personnage principal et je faisais le décor. Ses personnages n'étaient vraiment pas dans le style de la bande dessinée et mes décors étaient très baroques ! On a fait deux ou trois planches comme ça. Ensuite, il a perdu toute son assurance en dessin. J'étais peut-être trop « fort » pour lui... Il s'est mis à penser plus au texte et moi au dessin. Notre première histoire s'appelait *L'Univers infini*, c'est dire la mégalo ! On en a fait cinquante pages. Ça a été notre premier apprentissage. Ensuite, on a essayé de faire des récits plus courts, pour être publiés. Nous sommes allés voir un dessinateur à cette époque, Bonvi[1], qui faisait *Undercomix*, un journal entièrement géré par lui. On y trouvait des bandes dessinées très bizarres qu'il faisait lui-même, avec un esprit un peu fou, pas du tout celui de la bande dessinée italienne de l'époque. On a eu le courage d'aller le trouver à Bologne. Il a été très gentil. Mon lettrage était mauvais, alors il m'a montré comment faire. Puis il a dit de faire des pages avec moins de cases, et il nous a demandé d'en faire quelques-unes pour son journal. Nous avons fait deux ou trois essais. Quand il a enfin accepté de les passer, *Undercomix* s'est arrêté, par manque d'argent. C'était peut-être une excuse pour ne pas nous publier !

***Avez-vous approché d'autres dessinateurs ?***

Les cinq ou six années suivantes, nous avons essayé de nous faire publier successivement dans le *Corriere dei Piccoli* et beaucoup d'autres, mais ça ne marchait jamais. Parallèlement, j'ai fait la connaissance de Renato Calligaro[2], qui habitait à Udine. Après avoir vécu en Argentine, il était rentré en Italie et faisait partie de tout un réseau de dessinateurs sud-américains liés à l'agence Quipos de Marcello Ravoni. Calligaro était engagé politiquement, dans des cercles que je fréquentais également. On a fait des affiches ensemble, des sérigraphies, on avait des discussions très enrichissantes sur le rôle social de l'artiste. Il était très intransigeant et ambitieux par rapport à la bande dessinée, qu'il voyait comme un langage complexe et un moyen d'expression artistique. Quand il a vu mes planches, il m'a dit d'aller voir Marcello Ravoni à Milan. Cette relation avec la Quipos m'a beaucoup apporté. D'abord j'ai rencontré tous les grands dessinateurs sud-américains de cette période : Alberto Breccia, son fils Enrique... Altan venait juste de rentrer du Brésil et commençait à faire ses propres histoires. Muñoz et Sampayo démarraient aussi. J'ai vu les originaux de tous ces gens, les originaux de Breccia ! C'était toucher un monde qui m'intéressait beaucoup, avec des conceptions très ouvertes de la bande dessinée, à la fois politiques et très « passionnelles », du point de vue du style. Marcello Ravoni

*Le Train* », Biblipop n°11, *avril 1975, détail. Droits réservés.*

nous a beaucoup aidés, Kramsky et moi, en nous disant : « C'est très bien ce que vous faites ; essayez de faire une histoire dans tel style, et nous allons tenter de la placer chez *Linus* ». Il a essayé, ça n'a pas marché. Chez *Eureka*, non plus. On a finalement publié en France dans *Biblipop*, le fanzine qui avait passé les premières histoires de Tardi. *Biblipop* a édité deux ou trois petites histoires de Kramsky et moi, puis ça a été *Circus*, une courte histoire d'horreur un peu à la Dino Battaglia, dans le n°2 ou 3. À cette époque, je faisais beaucoup d'histoires à la manière de Battaglia, Breccia, Moebius – du moins j'en avais la prétention. Jusque-là, et pendant six ans, je n'avais jamais réussi à publier. Je voulais paraître dans *Linus*. Je n'ai jamais réussi.

***Vous auriez pu vous décourager…***

En fait, je pense que nos histoires de l'époque étaient impubliables, trop folles et bizarres, et peut-être pas assez professionnelles. Le fait de ne pas être publié m'a peut-être donné l'énergie de me dire : « Tant pis, j'irai jusqu'au bout, j'arriverai à quelque chose ! » C'est l'époque où je dessinais également *Alice Brum-Brum*, sur un scénario de Kramsky. On voulait faire une histoire longue et Marcello Ravoni nous a conseillé de faire une version d'*Alice au Pays des merveilles* à notre façon. On a commencé à raconter l'histoire d'une fille stupide, fascinée par la mode. J'étais intéressé par certaines structures de récit, comme les personnages placés dans un décor unique découpé en plusieurs cases. Les dessins venaient de façon naturelle, je me concentrais sur la structure, la construction narrative : le rythme, les silences, l'utilisation des regards. Comme dans cette autre histoire au sujet du premier amour de Casanova[3], « Une passion adolescente ». Mais je mettais trop de choses, la simplicité n'était pas mon souci à cette époque. Avec le recul, je trouve les expressions des personnages plutôt réussies. On retrouve l'influence de Breccia dans ces pages. C'est une histoire triste, très expressionniste, avec beaucoup d'énergie dans les moments dra-

...CIAO ALICE! COME VA ALICE? SONO MEGLIO IO DI BOBBY!
TUMP! TUMP! TUMP!
NO! TU NON ASSOMIGLI AD ALAIN! E NON HAI LA SETTE E CINQUANTA BRUMBRUM!!
IO SONO MOLTO MEGLIO DI TUTTE LE SETTE E CINQUANTA! CARA ALICE!
OOOH... MA COME FAI A SAPERE IL MIO NOME?!
OVVIA, TUTTI LO SANNO, QUI NEL PAESE DELLE MERAVIGLIE!
E' TANTO CHE TI ASPETTIAMO!
MERAVIGLIE? MA IO NON VEDO NIENTE!
PER FORZA SOLO CON I REIBANG PUOI VEDERLO!
OOOUUH.. COME QUELLI DI RUDY... CHE SCHIANTO!

Alice Brum-Brum. *Mattotti & Kramsky © Éd. Ottaviano.*

matiques. Il y avait alors un petit éditeur engagé politiquement qui avait publié *Le Manifeste* de Karl Marx en bande dessinée, et quantité de personnalités de la scène alternative italienne de l'époque. Il aimait beaucoup mon travail. On lui a fait voir les cinquante pages d'*Alice Brum-Brum*. C'était un projet très visionnaire, entre Moebius et Pichard, en même temps humoristique et *underground*. Il nous a dit : « Ça me plaît vraiment beaucoup, mais c'est trop court, je préférerais cent pages ». Pour Kramsky et moi, l'histoire était terminée, alors on a décidé de faire une histoire double : deux garçons qui font de l'auto-stop et le monde parallèle d'*Alice Brum-Brum*, un monde fou, de fantaisie. Le passage d'une histoire à l'autre se faisant par des escamotages, des personnages qui s'endorment et rêvent, ou qui voient des choses. Le titre initial était *La realtà e strabica* (« la réalité louche »). C'est un titre très bizarre, mais ça nous plaisait beaucoup. L'éditeur nous a dit : « Ça ne va pas du tout, c'est trop bizarre, il faut trouver un autre titre. » Alors, nous avons gardé comme titre – qu'aujourd'hui encore je déteste – le nom du personnage, qui est *Alice Brum-Brum*[4].

***Dès le départ, il y avait une dimension politique marquée dans cet album…***

Je viens d'une génération pour laquelle tous mes côtés fous, surréalistes, étaient idéologiquement suspects. Ma génération essayait de parler du réel. Après *Alice Brum-Brum*, j'ai quitté ce monde surréaliste. Je vivais depuis un an à Milan et j'ai commencé à faire des petites histoires pour un journal. C'était *Tram Tram Rock*[5]. Mon idée était que la bande dessinée pouvait aussi parler du réel. C'est à ce moment que j'ai fait *Incidents*. C'est le moment où, si j'avais osé, j'aurais pu commencer à faire du cinéma. J'adorais tout le cinéma allemand et Tarkovski. Le cinéma était alors pour moi l'aboutissement de mes idées.

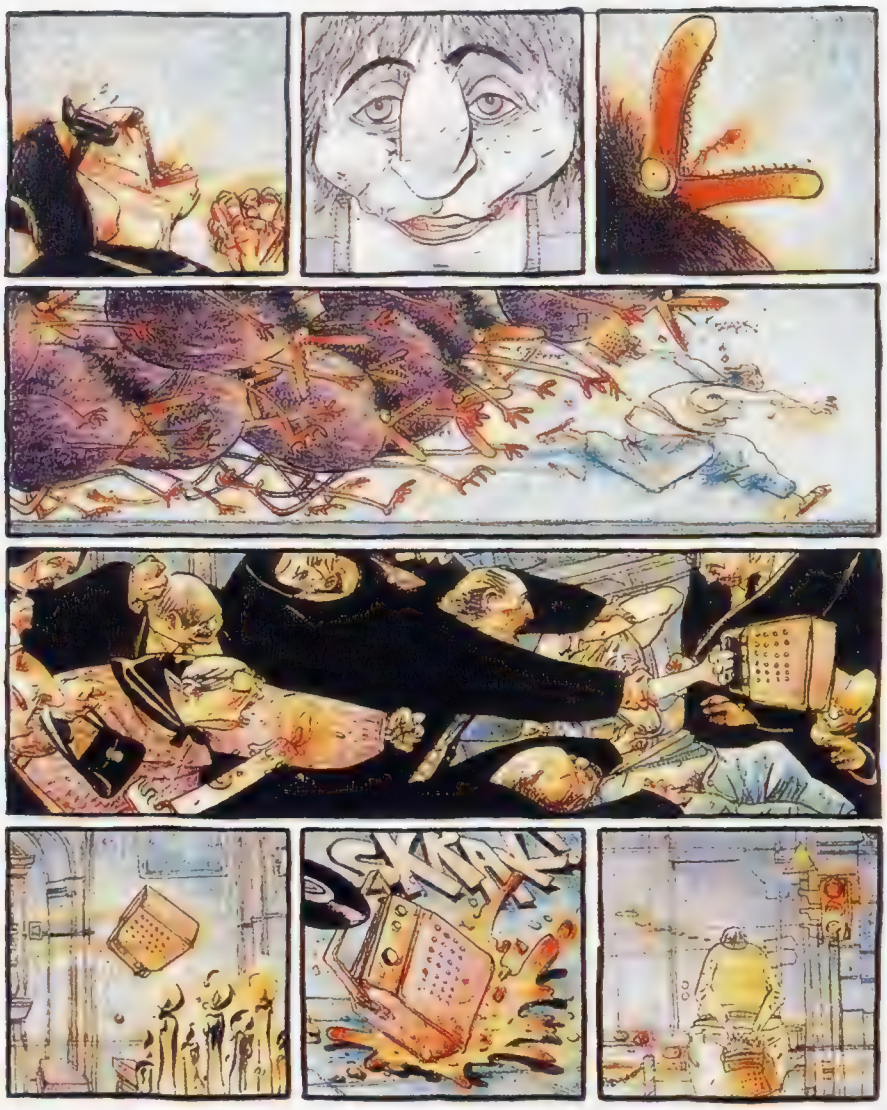
***La lecture d'*Incidents *évoque l'Italie des années de plomb. C'était volontaire ?***

C'était complètement conscient, très rationnel. Si on regarde aujourd'hui ce qui se passe avec la Ligue lombarde, le retour d'une certaine idée du nationalisme, il y a dans *Incidents* quelque chose d'essentiel. Ça m'a beaucoup intéressé de retranscrire l'atmosphère que je vivais à l'époque. À côté, tous mes dessins surréalistes n'avaient plus trop d'espace. Après coup, j'ai vu que j'avais pris un parti trop radical, et je ne me sentais plus vraiment trop capable de faire ça. Ma nature, c'était autre chose. Ma rencontre avec le futur groupe Valvoline – Carpinteri, Brolli, Igort… –, qui étaient tous plus jeunes que moi, a été très bénéfique. Ils avaient lu *Incidents*, on s'est rencontrés et on a parlé de la bande dessinée d'une manière très radicale. Nous étions intéressés par la musique de Brian Eno, nous voulions détruire toutes les structures. J'adorais Henri Michaux, Raymond Queneau, l'idée de jouer sur les codes de manière ironique, pataphysique. Rencontrer d'autres gens qui adoraient ça, qui avaient aussi cette façon un peu latérale, bizarre de faire, ça m'a beaucoup aidé pour faire sortir *Le Signor Spartaco*, qui est pour moi mon album le plus Valvoline dans l'esprit. En même temps que je faisais *Spartaco*, Igort sortait *Goodbye Baobab*. Cette période de discussions a débouché sur un projet tellement cohérent que l'année suivante, ils ont décroché la possibilité de faire un supplément dans *Alter/Linus*. Marcello Jori est arrivé. De mon côté, j'ai amené Kramsky. *Valvoline* était devenu le nom du supplément de 60 pages à l'intérieur de *Linus*, que nous gérions complètement, un truc très étrange qui côtoyait Hugo Pratt et Milo Manara. Ça a fait l'effet d'une bombe. On faisait des histoires bizarres, on publiait des textes étranges. Pour ma part, je dessinais *Docteur Nefasto*. Des lecteurs ont écrit pour se plaindre : « On ne comprend rien, jetez-les dehors ! Ce n'est pas de la bande dessinée ! Ils sont en train de détruire la bande dessinée… ». Pour nous, ça n'était pas détruire, mais mélanger, réinterpréter des clichés, casser des frontières.

***On a le sentiment d'un mouvement de balancier dans votre travail, entre des choix esthétiques très pensés, et un flot d'images qui « prennent le pouvoir » et s'imposent comme des sujets d'histoire. Par exemple,* Feux *semble découler d'une image précise de* Docteur Nefasto.

C'est tout à fait vrai. *Feux* est né comme cela. Le conflit dont vous parlez a toujours existé. Il y a le moment où une image s'impose par sa force, et je décide de la « suivre », si je puis dire, au détriment de la rationalisation de l'histoire. Avec *Feux*, j'ai vu que contrôler cet irrationnel, c'était la clef. Il ne fallait pas partir de la logique de l'écriture, qui crée trop d'obligations pour le dessin, mais suivre la logique du dessin. C'était la bonne route pour moi. L'histoire s'est créée avec les images.

*Incidents*, *Mattotti* © *Artefact*.



Agata Blues, *paru dans* Canegaldo *en 1979 © Mattotti.*

À l'opposé, pour *Casanova*, dont nous parlions tout à l'heure, j'avais le texte d'un scénariste que je devais absolument suivre, et j'étais complètement coincé par le nombre de pages. Ça a donné un expressionnisme et une force débordante du dessin qui ne tient pas dans la page. Tout mon travail est de trouver un équilibre entre ces choses. Pour *Agata Blues*, j'ai davantage travaillé à partir du dessin : c'étaient des séquences, des petites visions avec deux, quatre mots. *Incidents* a vraiment été un gros défi. J'ai construit une histoire que j'avais entièrement en tête, mais je l'ai construite à partir des images. J'avais des idées de dialogues, mais je ne les écrivais pas, je dessinais la scène d'abord. Je crois que beaucoup de dessinateurs procèdent comme ça. *Le Signor Spartaco* s'est également fait ainsi. C'était la première fois que j'ai eu le courage de mélanger des styles, de ménager des ouvertures, plutôt vers l'intérieur du personnage que vers l'extérieur. *Spartaco* est un épisode de ma vie vu de l'intérieur, à travers mes fantasmes. Le personnage reste constamment dans la gare, mais fait des voyages à l'intérieur de lui-même. Pour moi, le fait qu'il parte à la guerre était une métaphore de mon travail. C'était moi-même qui avais le courage d'être tout seul et de chercher une façon de faire la bande dessinée, de prendre un chemin latéral, de passer par des tunnels de solitude, de me perdre puis de ressortir et de regarder de nouveau la réalité. C'est plein d'éléments autobiographiques, passés au crible des codes de la bande dessinée. Il y a tout un jeu référentiel, des allusions à Walt Disney, *Nosferatu*, Feininger et à ma propre jeunesse à Brescia. Il y a même un épisode réel, quand je voulais aller au zoo et que je me suis perdu. Tout est vu avec une distance ironique. La grande conquête de *Spartaco*, ce fut de voir les choses avec une distance ironique. Ça n'était pas moi, mais une marionnette. C'est un jeu, cependant vers la fin j'avais l'impression que l'histoire touchait un point sensible après tout un cheminement grotesque.

***Que vous travailliez seul ou avec un scénariste, tous vos personnages sont en transit…***

Ça fait partie de mon expérience. Mon père était militaire, on a beaucoup déménagé. Quitter une ville et des copains, c'était à chaque fois dramatique, mais c'était aussi une ouverture totale à des choses inconnues, avec la possibilité d'être quelqu'un d'autre. Quand j'étais étudiant, je voyageais en train pour aller voir des amis. Se retrouver tout seul, sans l'influence de la famille, de l'école, loin des codes sociaux, c'est un énorme enjeu. On peut se demander « qui suis-je vraiment ? » Le voyage est une bonne structure de développement d'une histoire : on en gère mieux les changements. Tous mes personnages, à partir d'*Incidents*, sont à la recherche d'un changement intérieur, ils portent cet espoir d'une transformation possible. Mais moi aussi, je cherchais le changement : pour chaque histoire, j'avais l'espoir de trouver des choses nouvelles en moi. Le temps passé à dessiner était mon expérience. De ce point de vue, *L'Homme à la fenêtre* a été un grand changement. D'abord, j'affrontais des problèmes personnels avec Lilia, ma première épouse. Cet album a été l'occasion de renouer une relation personnelle avec elle après notre séparation. Décider de raconter certaines choses dans le style que j'ai choisi, c'était aussi un défi. Je devais me concentrer, retrouver en moi-même des émotions me permettant de faire ce dessin-là. Je ne crois pas que je serais capable de refaire ça aujourd'hui : c'est un type de dessin lié à ce moment précis et à mon intérêt pour le sentiment décrit dans le livre. C'est un dessin très différent de *Stigmates*, par exemple. Les dessins de cette histoire viennent de mes carnets de *Ligne fragile*, tout ce monde parallèle que je dessine pour moi depuis *Incidents*. Ça a été un grand tournant dans ma vie.

ET D'AUTRES CHOSES ENCORE, DES PEURS RAMPANTES, DES MENACES SOURNOISES...
PUIS PLUS RIEN ! SEULS DE LOURDS SILENCES...
MAIS JE NE VOULAIS PAS ÉCOUTER ! JE MANGEAIS, JE MANGEAIS...

Le Signor Spartaco, *1983, Mattotti © Les Humanoïdes associés.*

Feux, *Mattotti © Ed. du Seuil.*

***Ces dessins de vos carnets relèvent-ils de la nécessité ?***

Les dessins font partie de ma vie, c'est une énergie qui doit sortir de moi. Avant *Incidents*, j'avais passé deux ans à Milan et je me suis perdu, j'ai perdu mes repères. Je devais me retrouver. J'avais alors une idée très romantique du dessin, la recherche d'une illumination. Un graveur toscan a joué un grand rôle. Il m'a dit : « Chaque jour qui passe tu dois avancer ton travail. Chaque signe dessiné fera partie de ta vie. Si tu construis pas à pas, alors le jour où tu te sentiras perdu, tu te retourneras et tu verras ce que tu as fait : c'est ta vie. Tu ne seras jamais perdu : au moins tu sauras faire ce que tu as fait hier. De la même manière, tu peux dessiner le même visage tous les jours : au fil du temps, cela va fixer ce que tu es, car les signes changent et ce même visage sera complètement différent. » Cela m'a donné confiance. Ça rejoint une certaine sagesse orientale, ou la pensée de Michaux : la tache que tu fais aujourd'hui n'est pas celle que tu feras demain. À ce moment, je suis allé à la campagne, dans la maison de mes parents, et j'ai entamé d'un côté *Incidents*, où chaque signe était pensé et voulu, et d'un autre côté mes cahiers, tout en improvisations, où cercles et lignes devenaient alternativement durs, tendus, tendres, libres… Au bout de dix ans, alors que tout le monde me connaissait pour mes couleurs, j'ai trouvé le courage de faire une histoire avec ce trait-là…

***Comment expliquez-vous la récurrence des visages marqués, tachés, masqués… qui parcourent votre œuvre ?***

C'est la force de la bande dessinée – rappelez-vous *Dick Tracy* – de faire des personnages dont les visages sont des masques. Les codes de la bande dessinée sont faits de traits : c'est comme chercher des visages dans les taches du marbre. J'ai été invité à intervenir dans la classe de mon fils, qui est à l'école primaire. J'ai dessiné un cercle, posé deux points dedans pour les yeux. Puis j'ai remplacé ces points par des croix : le visage devient celui d'un clown. Puis on change la bouche, etc. : les enfants, émerveillés, se sont rendu compte que c'était comme écrire avec un autre alphabet. La bande dessinée, c'est un alphabet de traits. Le visage en est la forme la plus simple. Analysez-le, c'est quelque chose de bizarre : Mickey, est-ce une souris ? Non, c'est un trait bizarre. C'est la magie du code : on peut faire un visage de tout, même d'une prise électrique, mais le plus difficile est de l'associer à des émotions. C'est alors toute la complexité du montage des scènes, du rythme… L'une de mes idées pour *Feux* était « Comment faire toucher l'air, la terre… ? » J'étais fasciné par le cinéma physique de Tarkovski, Herzog… Mais comment amener les lecteurs de bandes dessinées à cette émotion ? C'est possible avec un code distancié, où le lecteur imagine tout. Mais je n'ai jamais été « distancié », je suis plutôt direct. Je me demandais comment faire des images quasiment abstraites, comme des nuages ou la mer, qui puissent être acceptées, qui donnent de l'émotion. Mon but dans cette histoire, c'était ces images d'eau, de terre et d'air, complètement abstraites, avant la destruction de l'île. J'ai juste ajouté quelques cartouches de texte pour obliger le lecteur à s'arrêter sur les images et regarder. Mais on atteint l'état émotionnel dans lequel on se trouve alors, parce qu'avant il y a eu toute l'histoire. C'est elle aussi qui permet qu'une tache rouge soit entendue comme une détonation. Cette force du silence dans la BD, je l'ai apprise d'Hugo Pratt : on peut faire des scènes de bataille, des explosions, sans onomatopées, avec la seule force des images. Dans *Feux*, il y a ma fascination panthéiste, qui est plutôt orientale : un dessein absolu, qui n'est pas Dieu, mais notre appartenance à la Nature… Ce qui revient souvent, je crois, ce sont ces moments où un personnage comprend qu'il fait partie des gens qui sont autour de lui, qu'il y a une harmonie du monde, ces moments où l'on se dit qu'il est bon d'être vivant. Ces moments-là font partie de ma vie : ce peut- être pendant une séance de méditation respiratoire, pendant l'amour avec une femme, en admirant un paysage après l'orage… Alors on est conscient de soi-même, on sait qu'on fait partie du monde ; et il n'y a rien à expliquer. Le dessin, comme la musique, est un moyen de l'exprimer. Mais ça peut être toute activité qui demande une discipline, donc une concentration répétitive permettant de construire sa propre expérience.

***Vous pratiquez également la peinture : est-ce une autre forme de discipline ?***

Cela fait partie de la même recherche. Je me suis tourné vers la peinture pour les grands formats, qui sont quelque

*Peinture de Mattotti intitulée* Rosso Umido, *1999.*

chose de physique. Ce n'est pas la ligne, dessinée par une main guidée par des nerfs commandés par le cerveau. Ce sont des gestes, le travail du corps, les couleurs qui coulent, toucher la toile… Je suis d'une nature très physique et la peinture me fait du bien, comme le sport : ça me fait sortir de ma claustrophobie. Par ailleurs, quand on dessine depuis longtemps, on a construit des structures mentales qui sont liées au médium. Je voulais casser cela, réapprendre à dessiner, me remettre en question. *L'Homme à la fenêtre* aussi fait table rase, détruit ses structures, refait son alphabet. C'est une obsession chez moi, l'idée de la *tabula rasa*, une chose impossible à réaliser dans la vie. La peinture fut une façon d'abandonner toute expérience acquise pour réapprendre. Mais il y a échange : j'ai par exemple trouvé un thème pour mes peintures à partir de *L'Homme à la fenêtre* : une série de serres. Aujourd'hui, j'en viens à entreprendre la peinture comme un projet, de façon réfléchie, ce que je réservais jusque-là à la bande dessinée. Il me faudra un jour détruire ça, et recommencer…

***Comment se passe la collaboration avec vos scénaristes ? Vous apportent-ils un scénario entièrement écrit ?***

Jamais ! C'est un dialogue jusqu'au bout. Depuis *Feux* je n'ai jamais su la fin de mes histoires en les commençant… Depuis *Incidents*, même… En fait, je n'ai *jamais* su la fin ! Même pour *Docteur Jekyll* ! C'est bizarre, n'est-ce pas, parce qu'il y a Stevenson, quand même… Par moments, avec Kramsky, on se disait « Il y a cette fin, bien sûr, mais pourquoi pas une autre ? » On a placé l'histoire pendant le nazisme : pourquoi ne pas jouer avec ? On

Docteur Jekyll & Mister Hyde, *croquis inédit © Mattotti.*

trouve Jekyll, mais Hyde a disparu : il a pu partir en Allemagne, ou être impliqué dans une affaire d'espionnage… Pendant longtemps on a eu l'idée d'une image symbolique : quand on trouvait le mort, un chien noir tenant un poisson dans sa bouche sortait de l'atelier. Je l'avais dessinée, mais on s'est dit que ça ne marchait pas et on l'a abandonnée. C'est l'histoire elle-même qui construit sa propre fin. Pour *Stigmates* on avait cinq fins différentes. On a fait un voyage, on a vécu avec ce personnage, il fait partie de nous. On aurait pu avoir une fin très cynique (et les fins cyniques marchent bien, parce que vous montrez que vous êtes intelligent, que vous ne croyez pas à ces histoires…) mais nous ne sommes pas comme ça, nous ne *jouons* pas. Notre voyage ne pouvait donc se terminer que d'une façon…

***Vous parliez du métier appliqué à l'illustration. C'est une autre approche ?***

Je ne me suis pas lancé dans l'affiche comme un dessinateur de bande dessinée. Ça ne peut pas marcher : agrandissez une case de BD, ce n'est pas une affiche. C'est venu assez naturellement, peut-être par réminiscence de mes grandes images. Mais je n'ai pas inventé l'eau chaude : j'ai ouvert des livres d'affiches, étudié son histoire, ses codes… Je me suis inscrit dans la tradition (force synthétique, puissance des couleurs), en apportant ma personnalité.

***Vous définissez-vous d'abord comme un auteur de bande dessinée ?***

J'ai défendu cette définition pendant vingt ans, mais maintenant je n'y crois plus. L'illustration est un domaine très riche, avec beaucoup de recherches esthétiques et graphiques. Les illustrations auxquelles je travaille maintenant, que j'appelle *stanze*, sont presque des petites peintures. Dans ces images faites au crayon, je recherche une harmonie, une vision de la vie, une atmosphère. Je suis fasciné par cette recherche. La bande dessinée oblige à une narration. Or, pendant une période, je l'ai mise complètement en crise. Et aujourd'hui, si je veux faire de la bande dessinée, je dois retrouver le plaisir de construire et raconter une histoire. Ce fut pour moi un très grand effort de mener à bien *Docteur Jekyll*, le terminer avec un code précis, réunir des choses que j'avais dépassées. Aussitôt après j'ai eu le plaisir de faire *Le Bruit du givre*, où j'ai retrouvé une structure plus liée à moi, plus ouverte, comme lorsque je faisais *Spartaco*.

***Cela tient-il au fait que* Jekyll *soit une bande dessinée « à bulles », et pas* Le Bruit du givre, *qui va au contraire aux limites de la bande dessinée, avec seulement deux cases par page ?***

C'est la première chose que l'on s'est dite, Jorge Zentner et moi : « Décidons d'abord ce qu'on n'a pas envie de faire. » Je sortais de *Jekyll*, angoissé par ce travail très méthodique. Encore une fois, *tabula rasa* ! Mais il faut aussi savoir que nous répondions à une commande du *Frankfurter Allgemeine Seitung* qui nous demandait de faire une grande page chaque semaine pour un récit à suivre pendant six mois. J'ai appelé Jorge. Nous avons d'abord décidé d'une structure régulière, parce que j'avais l'idée d'en faire un livre ensuite, et donc il fallait pouvoir remonter l'ensemble à volonté. Certes il eût été tentant de profiter de cet espace pour faire de grandes images longues ou hautes… Mais cette contrainte forte que nous nous sommes imposée nous a aussi servi de guide, car nous ne savions pas ce que nous allions raconter, et il fallait livrer la première planche un mois plus tard… C'était un cadre très régulier, mais très ouvert. Le plus difficile fut de trouver le ton : on ne le voulait ni comique ni dramatique. Jorge a eu cette idée de la peur d'avoir des enfants. Dès lors a commencé pour lui un voyage dans sa propre expérience. C'était la première fois qu'il travaillait de la sorte avec un dessinateur. Paradoxalement, ça lui a permis d'être très personnel, et de trouver le même plaisir que dans l'écriture romanesque. Il habite Barcelone : il est venu à Paris quatre jours, on examinait quatre projets de planches, je dessinais, il écrivait d'après mes dessins… puis il repar-

tait. Il avait mes croquis, j'avais des ébauches de textes, je lui envoyais des dessins par fax, il me retournait des textes… C'était un travail un peu compliqué parce que, même si l'on se parlait en italien, il écrivait en espagnol. On envoyait aussitôt les textes à un traducteur qui nous renvoyait la version allemande, que nous lettrions à l'ordinateur pour envoyer les dessins et leurs textes au *Frankfurter Allgemeine*. Un vrai travail international ! J'y consacrais pratiquement tout mon temps, mais je m'amusais tellement ! Par ailleurs, j'en avais marre des crayons et je voulais essayer une autre technique. Je voulais une technique rapide, pas trop « claustrophobique ». J'ai essayé des feutres, mais il m'aurait fallu plus de temps pour me les approprier… Je me suis donc replié sur ma technique classique. Mais le plaisir de cette collaboration m'a fait retrouver le plaisir des crayons.

***Pourquoi avez-vous fait* Dr Jekyll *?***

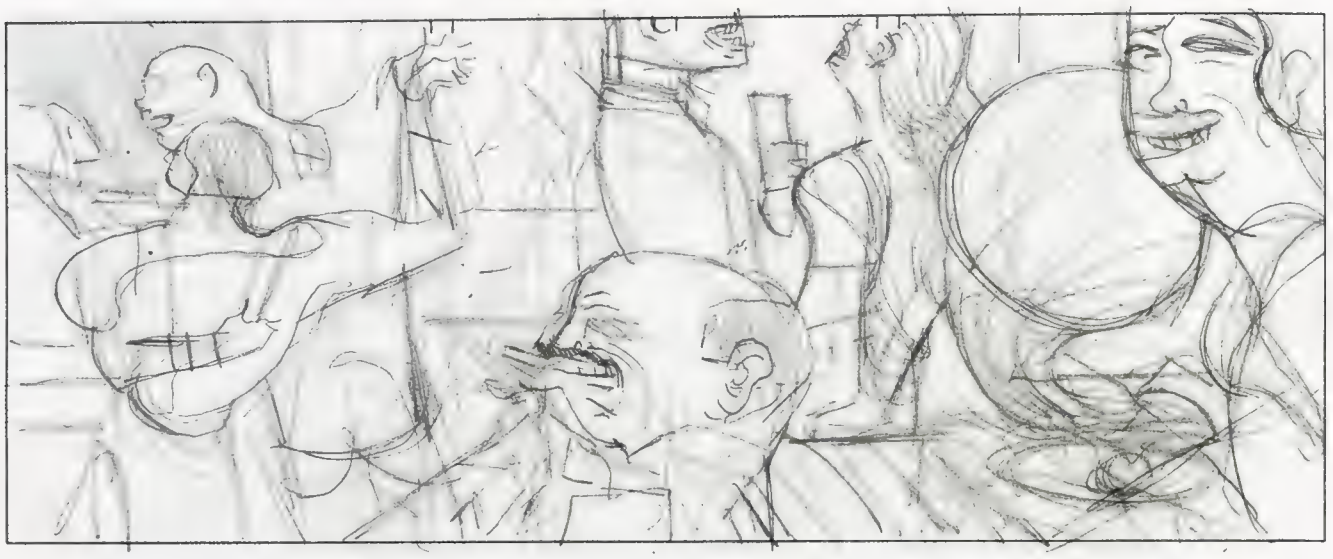
Il y a toujours une part de hasard. Je suis toujours indécis pour commencer une histoire. Il faut toujours que quelqu'un me botte les fesses pour que je m'y mette. Un magazine italien nous demandait depuis longtemps un « classique ». J'ai relu beaucoup de livres. J'ai pensé aux *Souffrances du jeune Werther* ou à *Thérèse Raquin*… Mais comme ils ne connaissaient pas, ce n'était pas des classiques ! J'ai eu envie d'explorer le domaine de l'horreur, de jouer avec un genre. Alors j'ai dit à Kramsky « Prenons *Jekyll* : il y a Stevenson, c'est une œuvre de genre, c'est court… Et plus classique que ça, on ne trouve pas ! » Adapter *Dr Jekyll*, c'est comme monter Shakespeare au théâtre : d'un côté vous avez une grande liberté, ça peut se tordre dans tous les sens, de l'autre vous devez conjuguer avec la rigueur. J'aimais le défi d'aller jusqu'au bout avec l'œuvre, tout en la réinterprétant. Puis le magazine ne me plaisait pas et j'ai voulu laisser tomber le projet. Mais j'avais déjà dessiné dix pages. Je suis revenu à Paris, j'ai laissé les planches de côté. J'étais complètement déprimé : *Stigmates* s'était très peu vendu et a dû faire l'objet de deux articles au total dans toute la France. Mais Casterman, en pleine refonte, était intéressé par mon travail. Tout le monde m'encourageait à poursuivre cette histoire commencée. Kramsky et moi avons tout repris en mains et tout démonté parce que le rythme était celui d'un magazine. Je l'ai fait de façon professionnelle, avec du métier, dans un nombre de pages imposé, et avec toutes les contraintes d'une bande dessinée. Et surtout le défi d'arriver jusqu'au bout sans perdre le souffle.

Le Bruit du givre, *brouillon d'une page non retenue* © *Mattotti.*

***Vous n'êtes plus dégoûté de la bande dessinée ?***

Pour le moment, non ! Je me suis réconcilié avec elle. Le problème c'est de prendre la décision de commencer. En vivant à Paris, on est un peu au centre de la bande dessinée, alors il faut savoir garder ses distances, si l'on ne veut pas entrer dans un système, la production à tout crin – ce dont je rêvais peut-être quand j'étais jeune ! Ce que font les Sfar, Blain… qui publient cinq livres et plus par an ! J'avais cette énergie à dix-huit ans, j'aurais voulu faire comme eux, avec Kramsky. Quand je vois ces jeunes-là, qui le font avec tant de talent, je suis jaloux de leur enthousiasme. Donc d'un côté je suis fasciné, mais de l'autre j'ai toujours peur. Je suis très content que le Seuil ait publié *Le Bruit du givre*, que Casterman réédite *L'Homme à la fenêtre* et *Caboto*. Pour cette année, ça va…

*Propos recueillis en français à Paris le 1er mars 2003.*



Docteur Jekyll & Mister Hyde, *croquis inédit.*

1. Franco Bonvicini (1941-1995), dit Bonvi. Auteur de bandes dessinées et de dessin animé. On le connaît en France pour la série *Sturmtruppen*, publiée dans les années 70, principalement par les éditions Glénat.
2. Né en 1928, Renato Calligaro a longtemps vécu en Amérique du Sud. De retour au pays, il s'impose rapidement comme dessinateur pamphlétaire avec des strips politiques tels que *Manuel* (1968) ou *Oreste e Nicola* (1972). Il adopte ensuite une démarche poétique radicale qui inspire plusieurs travaux en couleurs, de faible diffusion, comme l'album-objet *Deserto* (1982). Calligaro est aussi l'auteur de plusieurs écrits théoriques sur la bande dessinée.
3. Mattotti dessine un chapitre de l'album collectif *Casanova*, paru en Italie en 1976 et traduit par Glénat en 1981. Également au sommaire : Battaglia, Chigliano, Crepax, Oski, Bovarina, Marcenaro, Paiva, Altan et Calligaro.
4. L'album *Alice Brum-Brum* a paru en 1977 aux éditions Ottaviano (Milan). Il est inédit en France.
5. Publié en 1979 par L'Isola Trovata, à Bologne. Scénario d'Antonio Tettamanti. Inédit en France.

**BIBLIOGRAPHIE**

**Bandes dessinées**

*Le Signor Spartaco*, Les Humanoïdes associés, 1983
*Incidents*, Artefact, 1984
*Feux*, Albin Michel, 1986 ; rééd. Seuil, 1997
*Labyrinthes* (scén. Jerry Kramsky), Albin Michel, 1988 ; rééd. Seuil, 1999
*Doctor Nefasto* (scén. Jerry Kramsky), Albin Michel, 1989
*L'Homme à la fenêtre* (scén. Lilia Ambrosi), Albin Michel, 1992 ; rééd. Casterman, 2003
*Murmure* (scén. Jerry Kramsky), Albin Michel, 1993 ; rééd. Seuil, 2001
*Le Voyage de Caboto* (scén. Jorge Zentner), Albin Michel, 1993 ; rééd. sous le titre de *Caboto*, Casterman, 2003
*L'Arbre du penseur*, Amok, 1997
*Stigmates* (scén. Claudio Piersanti), Seuil, 1998
*Docteur Jekyll et Mister Hyde* (scén. Jerry Kramsky d'après Stevenson), Casterman, 2002
*Le Bruit du givre* (scén. Jorge Zentner), Seuil, 2003

**Illustrations**

*Mattotti pour Vanity*, Albin Michel, 1987
*Pinocchio*, Albin Michel, 1991
*Le Pavillon sur les dunes*, de R.L. Stevenson, Vertige Graphic, 1992
*Lorenzo Mattotti pour Le Monde*, Nuages, 1998
*Ligne fragile*, Seuil, 1999
*Acryliques*, Canaletto, 1999
*Le Monde au bout du monde*, de Luis Sepulveda, Seuil/Métailié, 1999
*Anonymes* (textes de Claudio Piersanti), Seuil, 2000
*Les Affiches de Mattotti*, Seuil, 1993

**Sur Mattotti**

Eddy Devolder (entretiens avec-), *Métamorphoses*, Vertige Graphic, 1992
Paola Vassali (dir.), *Mattotti : D'autres formes le distraient continuellement*, Seuil, 1995
*Mattotti à la lettre.* Textes choisis par Fabio Gambaro, Istituto italiano di Cultura, Paris, s.d. [1999]

**Mattotti dans *9e Art***

Frank Stack, « Ces feux qui éclaircissent la nuit », n°3, janv. 1998, p. 126-127.

JORGE ZENTNER

# AUX AGUETS

*Une semaine par mois, six mois durant, j'ai fait la navette entre Paris et Barcelone pour m'enfermer dans l'atelier de Lorenzo Mattotti, rue des Petites-Écuries. Nous étions en train de créer* Le Bruit du givre.

On regarde des dessins. On se raconte des vieilles histoires. On se tait.

La trame, le ton, les personnages, les plans, les dialogues... tout naît de ce temps de vie que nous passons ensemble.

Dans l'atelier retentit tout le temps de la musique. Toujours les mêmes trois, quatre CD qui reviennent... qui reviennent... pour mieux convoquer l'atmosphère du livre et nous y faire plonger. Je crois qu'aujourd'hui, l'œuvre achevée à la main, il nous serait très facile d'en feuilleter les pages et d'indiquer quelle musique passait au moment de créer chacune des séquences.

Même si ce que nous sommes en train de faire est un livre, avec des textes et des dessins, je pense que notre travail est plutôt une affaire de musique et de danse. De musique, parce qu'il s'agit d'élaborer une composition, comme une partition qui serait exécutée plus tard par les lecteurs. De danse, dans la mesure où nous essayons de suivre un mouvement.

Nous travaillons sans synopsis, sans scénario. Tout se joue dans le ton et le rythme. Le ton de la phrase et celui des couleurs... le rythme du récit et de l'alternance des plans.

Notre travail revient à se laisser porter par le mouvement produit dans l'esprit du protagoniste, Samuel Darko. Le crayon à la main, Lorenzo et moi-même nous essayons de suivre ce mouvement intérieur, d'y coller au plus près, de rester fidèles à ses besoins d'expression.

Au fur et à mesure que l'histoire avance, Lorenzo accroche sur les murs les pages finies, de sorte que nous en avons tout le temps une vue d'ensemble. Cela nous permet de *découvrir* et de développer la suite depuis l'intérieur même de l'œuvre.

Avant de nous mettre à la tâche, nous observons toujours une sorte de rituel... pour fermer la porte à tout ce qui n'appartient pas au livre que nous sommes en train de faire. Il faut laisser dehors les autres Mattotti, les autres Zentner, qui sont en même temps à Paris ou à Barcelone en train de développer d'autres projets, d'autres histoires.

L'idée implicite de notre méthode, c'est *d'être présents*. C'est-à-dire de n'autoriser Mattotti et Zentner à intervenir que le moins possible, et ainsi de laisser travailler exclusivement les auteurs du *Bruit du givre*.

Lorenzo ne cache pas sa colère chaque fois que le téléphone sonne et vient casser le climat. Il connaît très bien la nature de notre travail : nous devons saisir la forme qui surgit de l'expérience intérieure de Samuel Darko et la concrétiser, la faire advenir par des mots, des images, des couleurs. Lorenzo sait qu'il s'agit de découvrir peu à peu la forme sous laquelle l'histoire va se manifester, et que pour y parvenir il nous faut rester extrêmement attentifs.

Nous sommes deux chasseurs aux aguets. Deux chasseurs qui restent la plupart du temps silencieux, en faisant le vide, pour mieux laisser notre proie se manifester. ■

Le Bruit du givre, *Mattotti & Zentner © Seuil.*

THIERRY GROENSTEEN

# MATTOTTI : CORPS ET GRAPHES

*Classique, romantique, glamour, archaïque, novo… Ce sont les épithètes sous lesquelles Mattotti a choisi de catégoriser ses dessins de mode. Têtes de chapitre du recueil* Pour Vanity *(1987), elles pourraient tout aussi bien désigner, plus largement, quelques-unes des directions explorées dans l'ensemble de son œuvre. Tant il est vrai que l'art syncrétique de Mattotti, qui emprunte à presque toutes les écoles picturales du XIX^e^ et du XX^e^ siècles, n'a de cesse de mettre le corps humain en représentation, sous les irisations d'éclairages changeants.*

Si la nature – jardins, bords de mer, landes désolées, marécages, grands ciels traversés de nuages – et l'architecture (onirique à la Chirico, fantasmatique à la Hopper, constructiviste ou post-industrielle) composent dans ses planches d'inoubliables paysages métaphysiques, dont je ne vois aucun équivalent dans la bande dessinée, ces paysages sont toujours habités et, en définitive, c'est peut-être le corps qui exprime la quintessence du génie de l'artiste.

Le corps, chez Mattotti, n'est pas un bâti. Oubliés la charpente anatomique, le squelette, les articulations des membres ! C'est tout entier un être de papier, c'est-à-dire une composition à la fois graphique, sculpturale et chromatique, un jeu rythmé de lignes, de masses et de couleurs, aux courbes et contre-courbes toujours franches, amples, sans brisure. Le corps se réduit rarement à une forme claire se détachant sur un fond sombre (ou le contraire), mais se donne comme un volume, plus ou moins stylisé, sur lequel le clair et l'obscur se disputent l'empire ; fréquemment il projette sur le sol une longue et fuyante ombre portée, un sillage qui l'éternise.

Le laboratoire de cette approche du corps fut *Vanity*, magazine pour lequel Mattotti livra des illustrations de mode (d'après Versace, Missoni, Coveri, mais aussi Chanel, Miyake ou Gaultier) à partir de 1984 – un exercice qui a connu des prolongements plus récents

Pour Vanity, *Mattotti © Albin Michel.*

dans les pages de *Cosmopolitan* ou du *New Yorker*. Là s'est noué ce dialogue entre le corps et le vêtement, qui restera source constante d'inspiration et d'invention, là s'est affirmée cette quête d'élégance qui imprègnera toute l'œuvre à venir. Au fil des images, Mattotti bâtit « *un système de corps vivants arrêtés dans leurs attitudes* », pour reprendre les mots de Valéry à propos de Degas[1]. Pas n'importe quels corps, bien sûr. On note, par exemple, une prédilection pour les femmes au long cou supportant une tête déportée vers l'avant. Et puis, dans son travail d'illustration, Mattotti n'oublie jamais qu'il est un raconteur d'histoires. « *Plus que le jeu des matières, qui m'était déjà familier, le véritable enrichissement a été la composition des visages. On ne se rend pas assez compte de ce que ça représente, changer une lèvre d'un coup de crayon, mettre une ligne de plus, penser à un nez, etc. Je rejette absolument l'idée de mannequin : dans mon cas, c'est le personnage qui met le discours en avant, qui endosse et anime le vêtement. Le visage doit être "porteur"*[2]. »

Le visage, c'est d'ailleurs tout ce qui restera dans ce livre plus tardif, *Anonymes* (Seuil, 2000), galerie de portraits féminins qui opère comme une réduction des mises en scène pour *Vanity*, une concentration. Plus de décors, des fonds unis. Plus de corps, seulement le cou, les épaules, le port de tête en somme, et parfois le buste. De toutes les images de Mattotti, ce sont les plus simples, les moins saturées de signes et, partant, celles qui laissent la plus grande place à notre imaginaire.

Anonymes, *Mattotti & Piersanti © Seuil.*

Dans les vignettes des bandes dessinées, le personnage est lié à l'espace où il se meut par une solidarité plastique, rythmique. Par exemple, la chevelure de Murmure ondule en écho en herbes hautes, à la crête des dunes, aux ramures des poissons-cerfs[3]. Tout, du texte à la forme du cadre, des masses de couleur au miroitement sensuel des pastels, concourt à la production d'une même émotion ; c'est une note unique jouée à l'unisson, qui se module de case en case.

Mais, issus d'un non-lieu, d'une absence de contexte, les regards des *Anonymes* – fréquemment soulignés de noir – portent au cœur du nôtre une interrogation muette ; nous y déchiffrons un caractère, une façon d'être au monde, une nostalgie, un destin. Claudio Piersanti n'a pas résisté à leur insistance, il a placé quelques mots, empathiques et perspicaces, en face de chacun de ces portraits.

Mattotti nous touche là au plus profond ; cependant il bride une composante essentielle de son art, qui est l'exubérance. On n'a pas suffisamment noté jusqu'ici, il me semble, combien il s'abandonne volontiers à l'ivresse du mouvement, et ce que nombre de ses images ont d'essentiellement chorégraphique. À elle seule cette propension, cultivée depuis près de vingt ans, à styliser élégamment les mains des femmes en étirant leur doigts vers l'arrière, ne fait-elle pas déjà signe vers les danses traditionnelles qu'on voit à Bali, en Corée, en Thaïlande et un peu partout en Asie ?

Les moments de danse ou de transe sont disséminés dans l'œuvre entière. Scènes de bal ou de carnaval placées sous le registre du « glamour » dans *Pour Vanity*, tandis que la section « archaïque » s'inspire, pour sa part, de danses primitives, tribales, sauvages. Celles-ci déjà si marquantes dans le troisième chapitre de *Feux* – album où s'ébattent par ailleurs Hans et Fritz, deux lutins bondissants, dont l'auteur précise qu'ils ont « *des mouvements de poupées de caoutchouc* » (p. 44). Les mystérieuses créatures qui quittent, dans leur sommeil, les corps des matelots du cuirassé Anselme II, et les tout aussi étranges « créatures des crêtes » qui

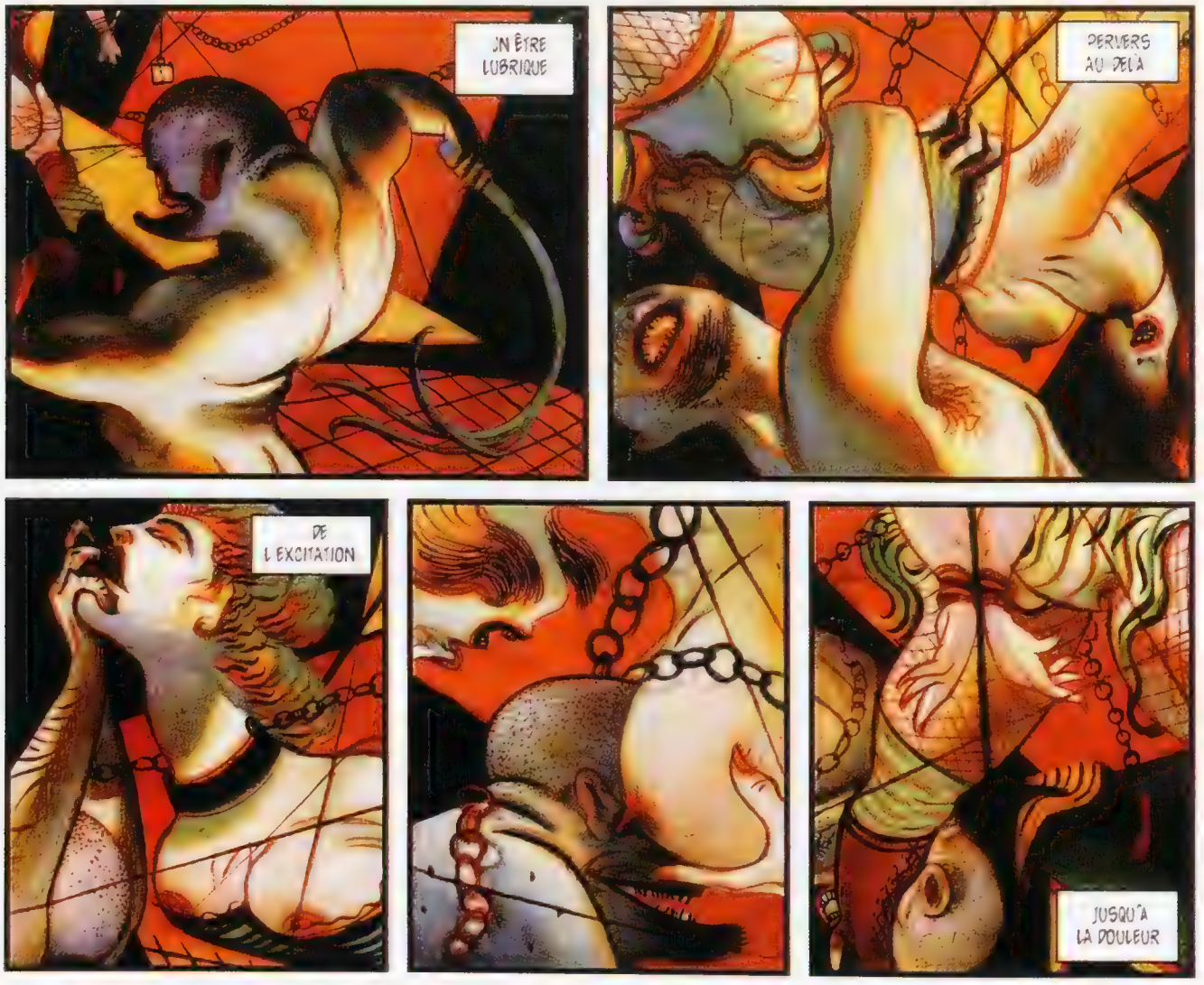
Ligne fragile, *Mattotti © Seuil.*

hantent le premier récit composant le recueil *Labyrinthes* sont, les unes et les autres, des êtres dansants. De même plus d'un parmi les corps improbables ou incertains nés dans les pages des carnets et révélés par *Ligne fragile*, livre qui est un cortège de visions à demi monstrueuses apparues à on ne sait quel Saint-Antoine, où se signalent patineurs, pas de danse, équilibres subtils. D'évidence, le langage chorégraphique est l'une des sources où s'abreuve l'imaginaire le plus intime et le plus libre de Mattotti.

Dans son *Docteur Jeckyll & Mister Hyde*, les scènes de danse (pages 13, 37 et 40) semblent étrangement figées, comme autant de vitraux. Mais l'insoutenable corps à corps sadique et bestial de la page 26 est un festival de cambrures, de portages, d'étirements, comme une suite d'inserts prélevés dans une vidéo de danse contemporaine trash. Et le personnage de Jeckyll/Hyde qui, sur l'image de couverture de l'album (reprise de la page 5), paraît danser sur un volcan, est animé tout au long du livre par une fureur qui le projette en avant dans des postures tout en déséquilibres.

Les affiches et les peintures de Mattotti ne sont pas en reste. Je songe par exemple à cette affiche pour le festival SOS Racisme (1989)[4] : trois corps exultants, suspendus en lévitation sur un fond bleu ; à cette autre pour la Mairie de Paris, un pas de deux, sur fond rouge cette fois, choisi comme couverture du catalogue *Lorenzo Mattotti, segni e colori*[5] ; ou à ces deux étreintes de corps nus qui semblent des figures de ballet aquatique, « Nell' Acqua » et « Le jeu de Karma », reproduites à l'intérieur du même ouvrage (p. 82-83).

Il y a plusieurs Mattotti. Ainsi l'affichiste, quand il s'égare, semble-t-il parfois descendre de Clovis Trouille, tandis que le peintre nous donne à voir un Odilon Redon sous acide. Toutefois, lors même qu'il s'aventure sur le terrain douteux du mysticisme ou flirte avec la caricature et le grotesque, ja-




Docteur Jekyll & Mister Hyde, *Mattotti & Kramsky, p.26 © Seuil.*

mais l'artiste ne se départit tout à fait de sa qualité première : cette élégance qui fait le fond de toute sa production parce qu'elle est aussi et d'abord la caractéristique de son rapport à l'existence.

Que l'on compare les conquistadors du *Voyage de Caboto*[6], quand ils tombent avec grâce sous les flèches indiennes (pages 28 et 35), avec les poilus de Tardi s'affaissant lourdement sous la mitraille !

Élégance du trait, noblesse du matériau (le pastel), rigueur inflexible de la mise en page : des rectangles toujours, bordés d'un épais filet noir, et souvent distribués symétriquement. Avec, à l'intérieur de ce système immuable, des variantes propres à chaque livre : grandes images scandant les entrées de chapitres dans *Feux*, abondance des bandeaux s'étirant sur toute la largeur de la page dans *Jeckyll/Hyde* (j'en ai compté 68, répartis sur 62 planches). Et dans ces cadres noirs, des couleurs qui vibrent, à l'opposé des aplats caractéristiques de la bande dessinée franco-belge classique. Non pas du rouge, mais un rougeoiement ; et à la place du bleu, un bleuissement.

Un art aussi chorégraphique donne à penser que Mattotti se laisse accompagner, guider, porter par la musique. L'intéressé confirme : « *La musique fait totalement partie de ma culture, elle m'a apporté plus d'images que la culture picturale. (…) Le côté évocateur, visionnaire et ouvert de mon travail vient sûrement de la musique et de la fréquentation des concerts*[7]. »

À leur manière, les dessins de Mattotti, même dépourvus de couleurs comme ils le sont quelquefois – les lignes frêles et pures de *L'Homme à la fenêtre*, ou celles plus charbonneuses de *Stigmates* – nous font entendre une musique qui tantôt berce et tantôt secoue. Avec cet artiste, nous sommes toujours transportés « *là bas, dans l'île de la Dansade,* [où] *quelques-uns pensent que tous les actes, que tous les gestes, tous les états peuvent être considérés comme les moments d'une danse. Un match de football, un cours en Sorbonne, une usine de pièces détachées, les caresses des amoureux, les jeux des enfants…*[8] » ■

Le jeu du Karma, *paru dans* Cosmopolitan, *1999.*

1. *Degas danse dessin* (1936), in *Œuvres*, II, Gallimard, « Pléiade », p. 1172.
2. Propos rapportés dans la préface de Maruccia Casado au recueil *Pour Vanity*, Albin Michel, 1987.
3. *Murmure*, avec Jerry Kramsky, Albin Michel, 1989 ; rééd. Seuil, 2001.
4. Cf. Paola Vassalli (dir.), *Mattotti : d'autres formes le distrayent continuellement*, Seuil, 1995, p. 47.
5. Editions Hazard, Milan, 2000.
6. *Le Voyage de Caboto*, scénario Jorge Zentner, Albin Michel, 1993 ; rééd. Casterman 2003.
7. *À la lettre*, Istituto italiano di Cultura, Paris, s.d. (1999).
8. Gilbert Lascault, « L'île de la Dansade », *Revue d'esthétique*, n° 22/92 : *La danse*, Jean-Michel Place, 1992, p. 17-20. Cit. p. 18.

Le Voyage de Caboto, *Mattotti & Zentner © Albin Michel.*

VINCENT BAUDOUX & ROLAND JADINON

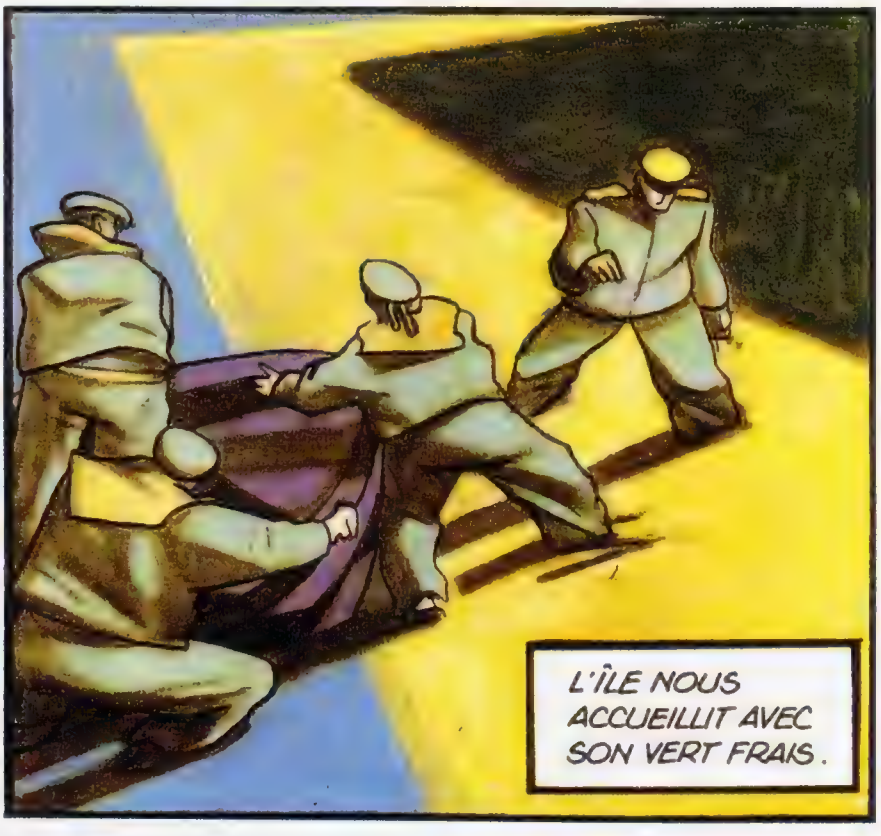
# LA COULEUR COMME MOTIF NARRATIF

*La petite boîte à outils de Mattotti semble complète. Il construit ses images avec chacun des paramètres qui font la couleur : les teintes, saturations, contrastes, complémentarités, résultantes, modulations rompues ou continues, luminescences, distributions, mélanges optiques ou pigmentaires, superpositions, etc. Tout y passe, avec autant d'intelligence que de plaisir.*

## Vocabulaire

Les noms « Anselme », « Agathe », « Absinthe » apparaissent dès le début de *Feux*, le récit qui a révélé Mattotti au grand public. Chacun s'ouvre d'un "A", première lettre de l'alphabet et des vrais débuts (comme dans *Adam*), à la fois code et mythologie. Il s'agit donc de mots fondateurs. Anselme pour la machine de guerre et de capture, Agathe pour l'île, réservoir de forces primitives, Absinthe, le lieutenant qui choisit l'une contre l'autre. Ces trois éléments qui s'entrecroisent seraient à la base de toute expérience humaine en Occident, le moi (Absinthe), le surmoi (la Loi, Anselme), et le ça (le désir, Agathe). Si l'on pouvait croire que le scénario de *Feux* s'y résumait, ce qui ne serait déjà pas si mal, encore faudrait-il observer que l'absinthe, plante affectionnant les terres incultes, liqueur toxique longtemps interdite par la loi, est caractéristisée par sa couleur verte. Agathe, patronne des nourrices, en réponse à Absinthe, est aussi une roche aux teintes nuancées et contrastées, feuilletage de quartz hyalin (incolore, qui a l'apparence du verre), de calcédoine (orangé, rouge, vert, noir) et d'améthyste (la pierre qui protège de l'ivresse, violette). Le choix des mots ne trompe pas : avant d'être perçue, la couleur est déjà ingrédient de narration.

La couleur est évoquée dès le premier phylactère de *Feux* : « *Quand le cuirassé entra dans la baie, la mer était calme et le vert déjà sombre* ». Il en ira ainsi jusqu'à la fin du récit, Mattotti ne manquant jamais d'appuyer son image de précisions verbales, par exemple : « *L'île nous accueillit avec son vert frais* ». Au point que l'ambiguïté s'installe de savoir si l'auteur en réfère au récit, ou déjà aux couleurs. En effet, que faut-il entendre, exactement, par : « *Aujourd'hui j'ai des frissons dans le dos. L'air et le vert rassemblés sous cette lumière me comblent de joie* » ? Une péripétie narrative ou l'extase d'un peintre devant une organisation colorée particulièrement satisfaisante ? La fin de l'histoire, elle, est sans équivoque, c'est bien un peintre qui parle : « *C'est peut-être pour cela que je peins seulement des fenêtres et des pièces lumineuses, c'est de la légitime défense* ».




Feux, *Mattotti © Albin Michel.*

J'AI VÉCU CETTE PÉRIODE D'HÔPITAL COMME UNE LONGUE INSOMNIE :
L'OBSCURITÉ, LES PAS FEUTRÉS SUR LA NEIGE, LA MAIN D'ISA DANS MA MAIN...

Le Bruit du givre, *Mattotti & Zentner © Seuil.*

**Sensations**

Il faut veiller à ne pas donner l'impression que Mattotti serait l'homme d'un seul album, aussi fort soit-il, *Feux*. En effet, les mots colorés parsèment l'ensemble de la production de l'auteur, ils y poussent comme l'herbe dans le pré. Le récent *Bruit du givre* (éd. du Seuil, janvier 2003, sur un scénario de Jorge Zentner) semble cependant un bon choix pour évoquer la gestion de la couleur chez l'Italien, pour trois raisons au moins. D'abord parce qu'il n'y a aucun « effet de case » dans cet album, chaque double page étant constituée de quatre vignettes horizontales rigoureusement pareilles, toujours cernées de noir, toujours coiffées du même bandeau blanc qui accueille le texte. Un éventuel élément parasite est ainsi éliminé du propos qui nous concerne. Et l'on sait que ce cadre noir mettra les couleurs en valeur par effet de contraste. Deuxièmement, l'intitulé *Le Bruit du givre* induit des sensations étrangères à la couleur, le sonore et le thermique. Troisièmement, on y relève d'étranges aveuglements, par définition contraires à toute idée de perception colorée.

Dès la première phrase, le récit s'ouvre par une sensation inverse à celle du froid, pourtant annoncée en titre : « *Je m'en souviens très bien, nous revenions de la plage... La peau me brûlait... La voiture était un vrai four... Une caisse de fer et de chaleur paralysée en plein trafic* ». Il s'achèvera par : « *Il faisait très froid. Et pour nous guider, pour nous envelopper... Le bruit du givre* ». Les références au monde sensoriel, à toutes les sensations et pas seulement aux cinq sens, se multiplient ainsi de page en page. Outre le chaud et le froid, on y évoque régulièrement les goûts, les odeurs, la peau et d'autres formes de tactilité, le tâtonnement, l'oppression due à l'étouffement, les fatigues de la marche à pied, la faim, et la récurrente sensation de peur. Mais surtout, il y a l'obsession du bruit. Le bruit, par ailleurs élément détonateur du scénario, car si Samuel comprend peu ce qui lui arrive, c'est à cause de ce bruit infernal, intérieur, libéré de sa cage, qui lui sature la tête et l'empêche de « *voir clair* ». C'est seulement quand Samuel a retrouvé son père, lequel a « *perdu l'audition, la vue, la mémoire et la puissance sexuelle mais pas le sens du ridicule* », que le récit se débloque.

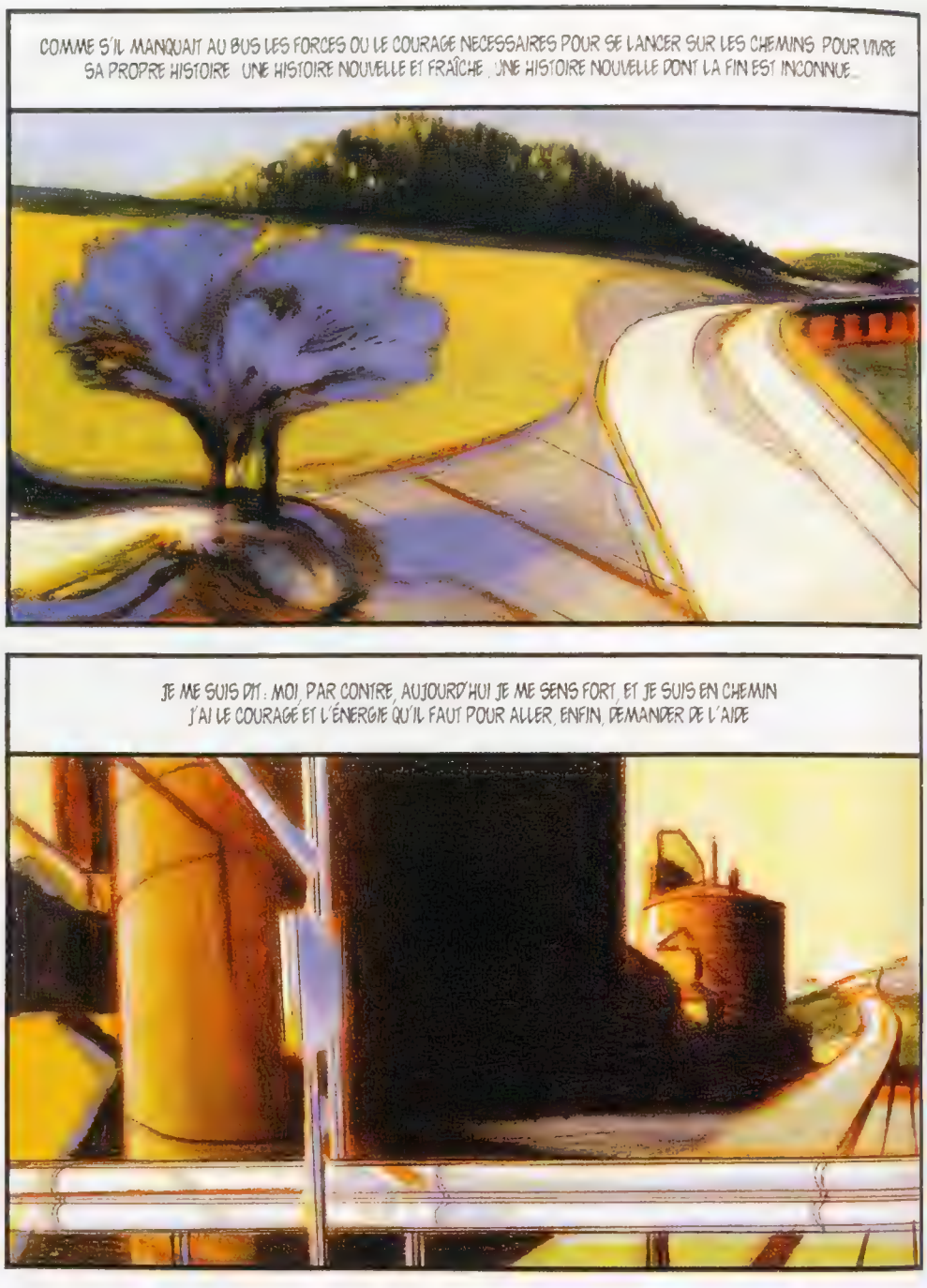
Dans le spectre coloré, au-delà du rouge il y a l'infrarouge, émetteur de chaleur ; à l'autre bout il y a les ultraviolets, sur le chemin des rayons X. D'autres énergies existent, au-delà du visible. L'absence de sensation visuelle ne signifie donc pas qu'il n'y ait rien. Dès lors, ce vide l'est peut-être moins qu'on ne le pense. « *J'ai vécu cette période d'hôpital comme une longue insomnie. L'obscurité, les pas feutrés sur la neige, la main d'Isa dans ma main* » (...) « *C'est ta vue qui est en jeu, Samuel. Le docteur a dit que le principal danger pour tes yeux, c'est la lumière* » (...) « *Combien de temps – combien d'années de ma vie – avais-je employé à fabriquer ma propre cécité ?* » se demande Samuel, page soixante. Et tout de suite après : « *Cette nuit a été la pire et la meilleure des nuits de ma vie. Je dois rendre grâce pour l'avoir vécue... les yeux ouverts* ». Un peu plus loin : « *Et merci aussi à toi nuit d'insomnie, pour la lumière que m'ont donnée tes heures obscures* ».

Juste avant de conclure, il est question d'une comète éblouissante, puis de « *paroles qui cherchent à tâtons, entre la fumée de l'obscurité et la mémoire de la nuit* ». Cette impasse du monde coloré, Samuel la porte en lui, elle est son nom : ne s'appelle-t-il pas Darko, *dark*, c'est-à-dire sombre ?

## Émergence de la picturalité

Il faut attendre la page trente-neuf de *Le Bruit du givre*, soit la fin du premier tiers du récit, pour rencontrer enfin une sensation réellement évocatrice du monde des couleurs. Et encore, il s'agit d'un aveugle qui recouvre le regard : « *La lumière ! La lumière ! Pendant plusieurs semaines le docteur Berthuis n'avait été pour moi qu'une voix grave et un parfum mentholé.* (...) *Ah ! Quelle grande aventure le retour à la lumière, aux couleurs, aux formes qui fuient notre contact !* (...) *Mes yeux ont dû réapprendre à dessiner et peindre le monde.* (...) *Ils ont dû réinventer les arbres, les animaux, le ciel, l'imagination des hommes* » s'exclame Samuel, en contemplation devant un tableau... abstrait !

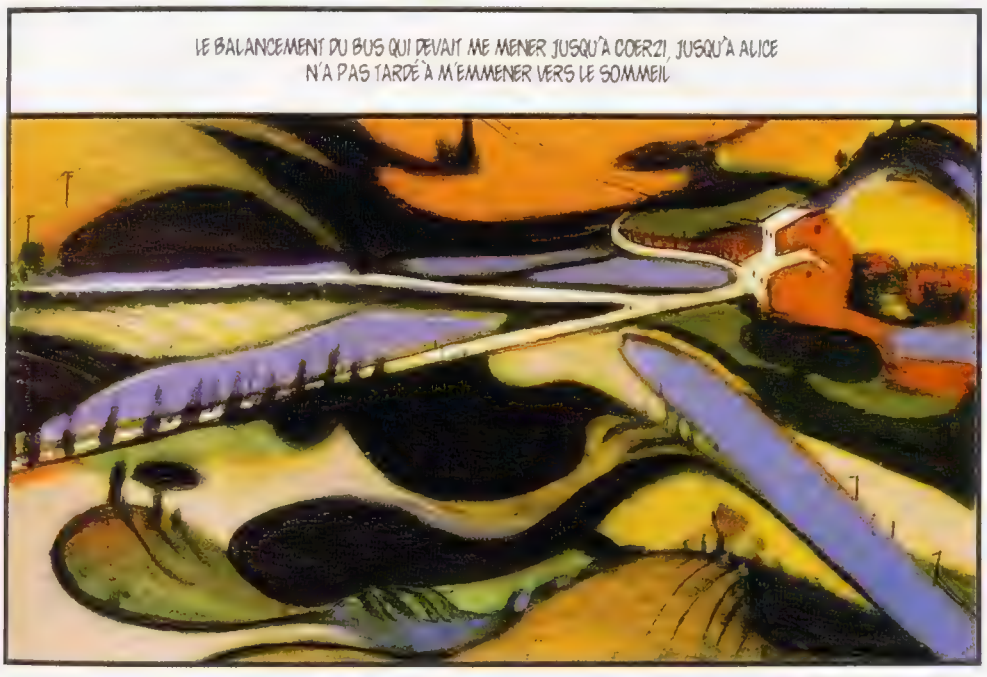
Réinventer le regard et fabriquer le sens, dit Mattotti. Les quatre vignettes des pages soixante-huit et soixante-neuf sont exemplaires de ce point de vue. Si, grâce au texte du bandeau, on voit à peu près ce qu'elles représentent et la logique narrative dans laquelle elles s'inscrivent, il en va différemment si on les regarde en soi. Seules les images du haut, prises hors contexte, sont vraiment intelligibles : une route de campagne, une bâtisse au bord de cette route. Il en va tout autrement des deux images du bas (pour peu qu'on les isole, rappelons-le), qui vont sur le chemin des jeux abstraits de couleurs ! Pas jusqu'au bout cependant, puisque Mattotti ajoute l'un ou l'autre détail chargé de donner sens à la globalité de l'image, ici une évocation de cheminée ou de toiture, là ce qui pourrait être fenêtre, ou arbre, ou pylône. Mais l'œil hésite, car cette fenêtre est-elle une vraie fenêtre, ou un éclat de chocolat dans le blanc de la façade ? Ai-je raison de considérer cette suite de points verts en tant qu'arbres, et de prendre ces échardes pour des pylônes électriques ? Mattotti induit


COMME S'IL MANQUAIT AU BUS LES FORCES OU LE COURAGE NECESSAIRES POUR SE LANCER SUR LES CHEMINS POUR VIVRE SA PROPRE HISTOIRE UNE HISTOIRE NOUVELLE ET FRAÎCHE, UNE HISTOIRE NOUVELLE DONT LA FIN EST INCONNUE...
JE ME SUIS DIT : MOI, PAR CONTRE, AUJOURD'HUI JE ME SENS FORT, ET JE SUIS EN CHEMIN J'AI LE COURAGE ET L'ÉNERGIE QU'IL FAUT POUR ALLER, ENFIN, DEMANDER DE L'AIDE

Le Bruit du givre, *pp. 68-69, Mattotti & Zentner © Seuil.*

une dose d'abstraction, par la couleur, mais garde le signe narratif, ne choisissant jamais entre peindre et dépeindre/représenter. L'exercice peut ainsi se répéter, en démonstration toute pédagogique, un peu partout dans l'album, notamment aux pages trente-quatre et trente-cinq, trente-deux et trente-trois, soixante et soixante et une, à chaque fois les quatre vignettes se hiérarchisant entre le figuratif et l'abstraction colorée.

La réinvention du monde par l'émergence de la picturalité s'affirme d'une autre manière encore. Si l'on en revient aux images des pages soixante-huit et soixante-neuf, on constate que les vignettes du haut (les plus figuratives) s'organisent autour d'un semblant de perspective, c'est-à-dire d'une illusion de profondeur. Tandis que les vignettes du bas mettent tout en œuvre pour contrecarrer ce procédé. Ici une croix blanche en avant-plan, sœur négative des barreaux noirs de Mondrian, qui délimite quatre types d'espaces différents, dont trois radicalement frontaux. Là, des croisements de courbes, boucles dynamiques, tourbillons laté-




raux qui étalent votre regard sur la seule surface du plan. À l'illusion d'une représentation répond ainsi l'affirmation des deux dimensions du support. Les images de Mattotti se perçoivent à la fois plates et profondes, icônes autant que suite narrative. Ceci requiert la part active de votre regard, car ne disposant que de quelques indices, vous imaginez une image qui vous est livrée incomplète. Pour reprendre Duchamp, « ce sont les regardeurs qui font le tableau », en un processus caractéristique de l'art contemporain.

## Perceptions

On sait qu'à surface égale, les couleurs claires paraissent se dilater, tandis que les plus sombres semblent se contracter. En outre, elles « avancent » ou elles « reculent », selon leur degré d'éclairement. Le phénomène est connu depuis des siècles, par les Primitifs flamands et Van Eyck en particulier, qui ont pu construire un système illusoire de profondeur basée sur la seule distribution des couleurs, la perspective aérienne. Considérons la case en haut de la page soixante-neuf, toujours dans *Le Bruit du givre*. Il s'agit d'une route qui part de l'avant-plan pour se perdre dans le point de fuite à l'horizon. Au bord de cette route, une maison, dont on remarque la double position frontale et biaise (la façade parallèle au plan, le mur latéral et la toiture qui hésitent à s'enfoncer dans l'espace). Le même vert foncé s'égrène de l'avant-plan (le petit triangle en bas, à gauche) jusqu'au point le plus éloigné (au fond, à gauche), sautant par relais successifs, à droite, à gauche, en avant, en arrière. Une même couleur peut donc, selon le contexte et sa disposition, avoir des significations différentes ou cumulées. Et s'il y a bien représentation de la profondeur, en revanche la perception colorée distribue des « trous » et des « bosses » optiques, peu définissables quant à leur situation réelle.

Ce qui est valable pour une case l'est aussi pour la planche. Si nous nous en tenons au seul bleu de cette double page – mais on pourrait en dire autant des autres teintes –, on voit bien comment il « saute » visuellement d'une case à l'autre, pour se lier verticalement, horizontalement, en diagonale. Ce travail de la couleur, perçu dans une case, puis dans une planche, l'est enfin pour l'ensemble du récit. Ainsi on constate des ambiances colorées successives, des doubles pages où domine le noir succédant aux doubles pages dominées par les couleurs claires, ailleurs les teintes saturées, puis les tons rompus, etc., jusqu'à ce que chaque tranche narrative obtienne, par la couleur, son propre climat dramatique.

La couleur au centre du processus perceptif multiplie les doubles lectures. Avez-vous déjà vu un arbre bleu, légèrement pourpré ? D'un bleu proche d'un tableau de Yves Klein, du tronc au sommet de la ramure ? Avez-vous observé son ombre, du même bleu, mêlé de carmin, d'une touche de jaune, d'un zeste de vert ? Tout cela n'existe pas dans la réalité, selon la photographie en couleurs par exemple. Pourtant, à regarder de plus près la première case de la page soixante-huit, le champ vert glisse à l'orange. Mattotti semble affectionner ce glissement d'une teinte à son opposée, que ce soit en modulations continues ou rompues. Le traitement des

L'AVENTURE DE RECOMMENCER À ÉCRIRE...
"CHÈRE DANA, JE PENSE BEAUCOUP À TOI DERNIÈREMENT, À TOI ET AUX REGARDS. J'EMBRASSE TES YEUX. SAMUEL."

Le Bruit du givre, *p. 41, Mattotti & Zentner © Seuil.*

gris est remarquable de ce point de vue, construits de la superposition de couches affleurantes de rouges, de verts, de bleus, de jaunes. À ces gris issus de plusieurs teintes se superposent un peu partout des éclats de couleurs complémentaires, des touches du même rouge parmi le vert du pré, la tranchée grise qui se colore de bribes d'arc-en-ciel, quelques touches rouges qui coiffent discrètement le sommet vert foncé des cimes lorsqu'elles virent au noir. Bien entendu, cette part d'arbitraire ne contient aucun hasard, car Mattotti prend toujours soin de garder l'un ou l'autre point coloré purement descriptif, un ciel bleu-gris (quoique dessous pointe le vert), une forêt vert sombre, la couleur chair d'un bout de visage, des cailloux nuancés de divers gris, un mur de briques rouges, etc.

## Contours

Le bleu de l'arbre coule dans l'ombre à ses pieds, mais aussi par le haut dans la haie du fond, au pied de la forêt. Issu de cette source bien identifiée, le bleu se répand un peu partout dans l'image, à l'avant-plan, en profondeur, dans les plus figuratifs des détails autant que dans les endroits les plus invraisemblables. C'est la fonction absorbante de la couleur, qui ingère les figures de la représentation. La distribution des autres teintes reprend la même logique, d'une localisation claire à la dissémination en improbables éclats, qu'il s'agisse du rouge, du jaune, du vert, et de chaque teinte intermédiaire. Agissant ainsi, la couleur s'interdit la limite d'un objet défini. Elle circule, fluide comme le sang dans les artères, réseau moins dense mais plus diffus dans les veines, irriguant enfin les fins vaisseaux capillaires. Elle nourrit l'image d'oxygènes colorés.

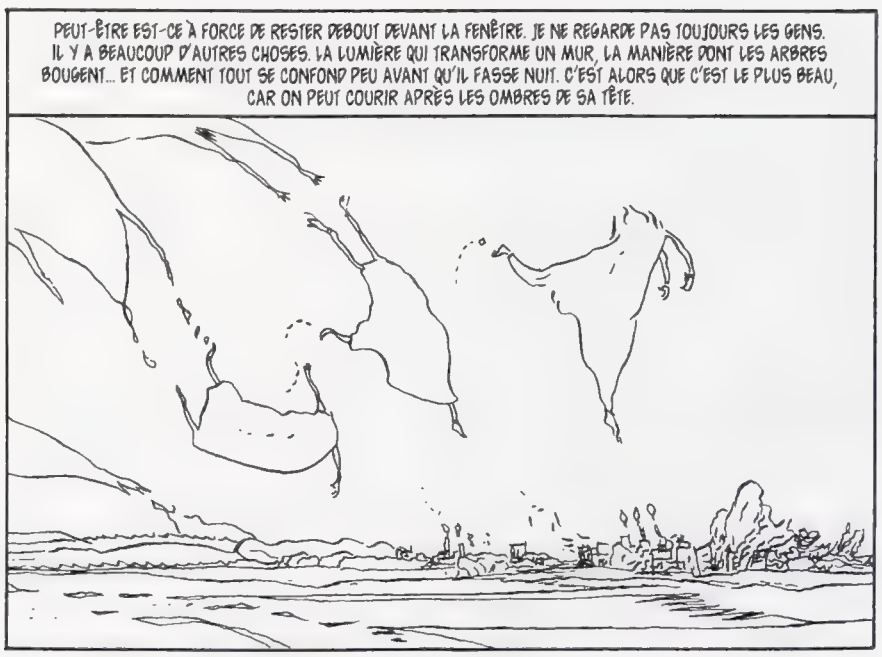
Paraphrasant Picasso disant « là où il y a du gris, je mets du rose », Mattotti dirait : « au contour noir, je substitue la couleur ». Parmi moult exemples, nous retiendrons la vignette en haut de la page quarante et un. Dana lit. Remarquons que le même blanc (sous lequel frémit l'accumulation de couches colorées) dit la carte postale, la tasse, la main, le cou, le visage, le reflet sur le mur, la lumière extérieure, le graphisme de la brique de lait. Observons surtout les incohérences logiques de la distribution lumineuse, la source visible venant de l'arrière alors que l'avant-plan est illuminé ! Cette distinction en objets n'est possible que par l'utilisation d'un contour, car optiquement, c'est bel et bien la même surface blanche de part en part. Le contour le plus évident est celui du visage, tracé du même rouge que celui de la chevelure. Là où il devient marque du col, il adopte la double fonction linéaire et de surface, exactement comme dans la définition du bol, de la brique de lait où il devient surface franche, de l'omoplate où il se fond dans d'autres couleurs. Là, le rouge vire à l'abstraction de l'image. Un contour qui se dédouble lorsqu'il marque la nuque (se doublant de jaune), l'encadrement de la fenêtre (il se marque de violet), ou la limite de l'ombre sur le mur (le cerne violet devient surface). Quant au rouge de la chevelure, nul besoin de contour étant donné que les contrastes de teinte (avec le vert) et de lumière

(avec le blanc) le rendent inutile. En opposition au contour traditionnel en bande dessinée, chez Mattotti le contour est tracé *a posteriori*. Exactement comme les mots inscrits sur la surface blanche de la carte postale, dans cette image. Chez la plupart des auteurs de bandes dessinées jusqu'à présent, le contour était un cerne étanche aux couleurs. Ici, la couleur est première, énergie, force – un moteur, à l'opposé de la fonction enjolivante (donc souvent accessoire) que lui concédait la tradition.

Stigmates, *Mattotti & Piersanti* © *Seuil.*

## Le noir et le blanc

On peut donc affirmer sans crainte que Lorenzo Mattotti est le grand classique de la couleur contemporaine. Est-ce pour cela qu'il gère de la meilleure façon des récits entièrement noirs, ou tout blancs ? Car de tels récits existent aussi, avec beaucoup de force, au sein de cet univers essentiellement coloré. Parmi les récits « noirs », on pense à *Stigmates*, et parmi les « blancs », à *L'Homme à la fenêtre*. L'on écrit ces mots accompagnés de guillemets, car il faut entendre « noir » et « blanc » au sens propre autant qu'au sens figuré. Ainsi, *L'Homme à la fenêtre* n'est pas seulement composé d'images quasi diaphanes (même les rares scènes de nuit sont claires !), dans lesquelles la surface allouée au blanc du support est largement dominante, mais propose un récit dominé par le vent, la légèreté, le refus et l'impossibilité de prendre racine. Contrairement au dicton, même les mots s'y envolent. Le trait de plume (!) caractéristique, fluide, léger, danse comme une fumée de cigarette dans le cendrier. Au final, lorsque le sculpteur, homme du poids et de matières, se résigne à devenir le regard d'une aveugle, il dresse encore un constat d'échec : « *Le ciel est chargé de neige, maintenant, mais je ne sais pas encore te raconter cette lumière* ». La boucle est bouclée, cette impossibilité répète l'avertissement de Mattotti : « *Ce livre se voudrait un reflet de lumière. Mais je m'aperçois que le papier ne réfléchit pas ; il absorbe. Pardonnez-moi, donc, si je ne vous éclaire pas. À vous de trouver l'illumination dans cette surface de papier blanc* ».


PEUT-ÊTRE EST-CE À FORCE DE RESTER DEBOUT DEVANT LA FENÊTRE. JE NE REGARDE PAS TOUJOURS LES GENS. IL Y A BEAUCOUP D'AUTRES CHOSES. LA LUMIÈRE QUI TRANSFORME UN MUR, LA MANIÈRE DONT LES ARBRES BOUGENT... ET COMMENT TOUT SE CONFOND PEU AVANT QU'IL FASSE NUIT. C'EST ALORS QUE C'EST LE PLUS BEAU, CAR ON PEUT COURIR APRÈS LES OMBRES DE SA TÊTE.

L'Homme à la fenêtre, *Mattotti & Ambrosi* © *Casterman.*

Dans le registre opposé, *Stigmates* (mot déjà évocateur de sang, du rouge, tout comme l'était *Feux*) propose les images les plus foncées, nocturnes et plombées, dans lesquelles tremblote parfois une lumière de chandelle. La vision y est celle d'une taupe creusant sa galerie, rencontrant cailloux et racines, barrages visuels de treillis, camouflages, mailles, réseaux, barbelés. La cicatrice y est omniprésente, du corps meurtri, qui est aussi (avant tout ?) le papier blessé par la plume d'acier, cet ergot qui l'écorche. L'histoire raconte la douleur d'un ivrogne, laid, sale, malade, pauvre, sans éducation et sans travail, qui se voit frappé de stigmates. Ce qui pour d'autres serait un don du ciel, n'apporte ici que malédiction. Faillite de la métaphysique humaniste, à l'instar de celle qu'on trouvait chez Rembrandt, avec la résurrection par la lumière du tableau : « *Je suis fou... Pourquoi moi ? Moi qui ne crois pas en dieu, et qui n'y ai jamais cru... On est que de la camelote destinée à pourrir* ». Si l'épilogue revient au support immaculé, c'est qu'il a beaucoup neigé sur tant de noirceur. Le blanc et la lumière comme leurre, maquillage d'une illusion immonde. La violence encore. Non pas le support virginal à féconder par la couleur, mais la page enfin tournée après une sombre histoire. Mais aussi le blanc, somme de toutes les couleurs. ■

JACQUES SAMSON

# UNE LECTURE SANS FILET

*Un curieux soupçon d'imposture pèse encore sur le travail de Lorenzo Mattotti. Après toutes ces années de diffusion de son œuvre, on peut penser que c'est étrange et désolant. D'aucuns (au nombre desquels certains auteurs en vue !) reconnaissent en lui un illustrateur, un affichiste, voire un peintre, exceptionnellement talentueux, mais lorsqu'est prise en compte la part de sa production vouée à la bande dessinée, l'opinion prévaut que ce n'en serait tout simplement pas.*

Outre le fait que, s'agissant justement de Mattotti, pareil jugement paraisse une grotesque absurdité, il faut sans doute voir là une persistance d'une perception abusivement normative de la bande dessinée, qui voudrait la réduire au cadre d'un « classicisme » de bon aloi. L'intention n'est assurément pas ici d'aborder le problème d'une « définition large et inclusive » de la bande dessinée (qui pourtant existe bel et bien *empiriquement* !), mais plutôt d'attirer l'attention sur certaines particularités de l'approche de Mattotti, qui rendent son œuvre si unique dans le territoire actuel de cet art en constant développement. Deux parutions récentes, à maints égards différentes et à notre sens d'une inégale réussite, offrent l'occasion d'un arrêt ponctuel sur sa démarche ; ce sont *Le Bruit du givre* (avec Jorge Zentner, au Seuil) et *Docteur Jekyll & Mister Hyde* (avec Jerry Kramsky, chez Casterman).

Sans grand risque de se tromper, on peut supposer que ce qui gêne le plus chez Mattotti, c'est la non-transparence de ses histoires, c'est-à-dire ce qui peut d'entrée apparaître comme un défaut de « fluidité » ou de « lisibilité » dans une pratique de la bande dessinée délibérément non conformiste. Or, se rend-on compte que lui adresser pareil reproche équivaudrait à faire grief aux bandes dessinées d'Hergé, par exemple, d'un excès de « clarté » ? Un tel blâme trahit un malentendu de taille : celui de réclamer d'une œuvre ou d'une pratique ce qu'elle n'entend pas offrir, au nom d'une vision étriquée de l'art dont elle témoigne. Il n'est pas malaisé d'observer que, dans le travail de Mattotti, la convergence des ressources dont il dispose – le texte, l'image, leur agencement sur la planche, la couleur, etc. – ne va pas prioritairement dans le sens d'une ample élucidation des tenants et aboutissants de l'histoire qui est racontée. Bien au contraire, comme d'autres créateurs actuels, Mattotti cherche visiblement à entretenir chez son lecteur un (relatif) état d'irrésolution face à ce qu'il a sous les yeux, une sorte d'incertitude d'autant plus marquée que les moyens mis en œuvre ne sont jamais pleinement assujettis à une signification ou une fin idéalement clôturantes. Il subsiste toujours un reste, un trop-plein, qui provoque une forme d'embarras sans doute en partie responsable du rejet mentionné plus haut. Si un seul mot était à même de qualifier sa démarche, exacerbation s'imposerait immédiatement à l'esprit. On peut certes apprécier ou ne pas apprécier une semblable façon de faire, com-

JE M'EN SOUVIENS TRÈS BIEN : NOUS REVENIONS DE LA PLAGE... LA PEAU ME BRÛLAIT.
LA VOITURE ÉTAIT UN VRAI FOUR... UNE CAISSE DE FER ET DE CHALEUR PARALYSÉE EN PLEIN TRAFIC

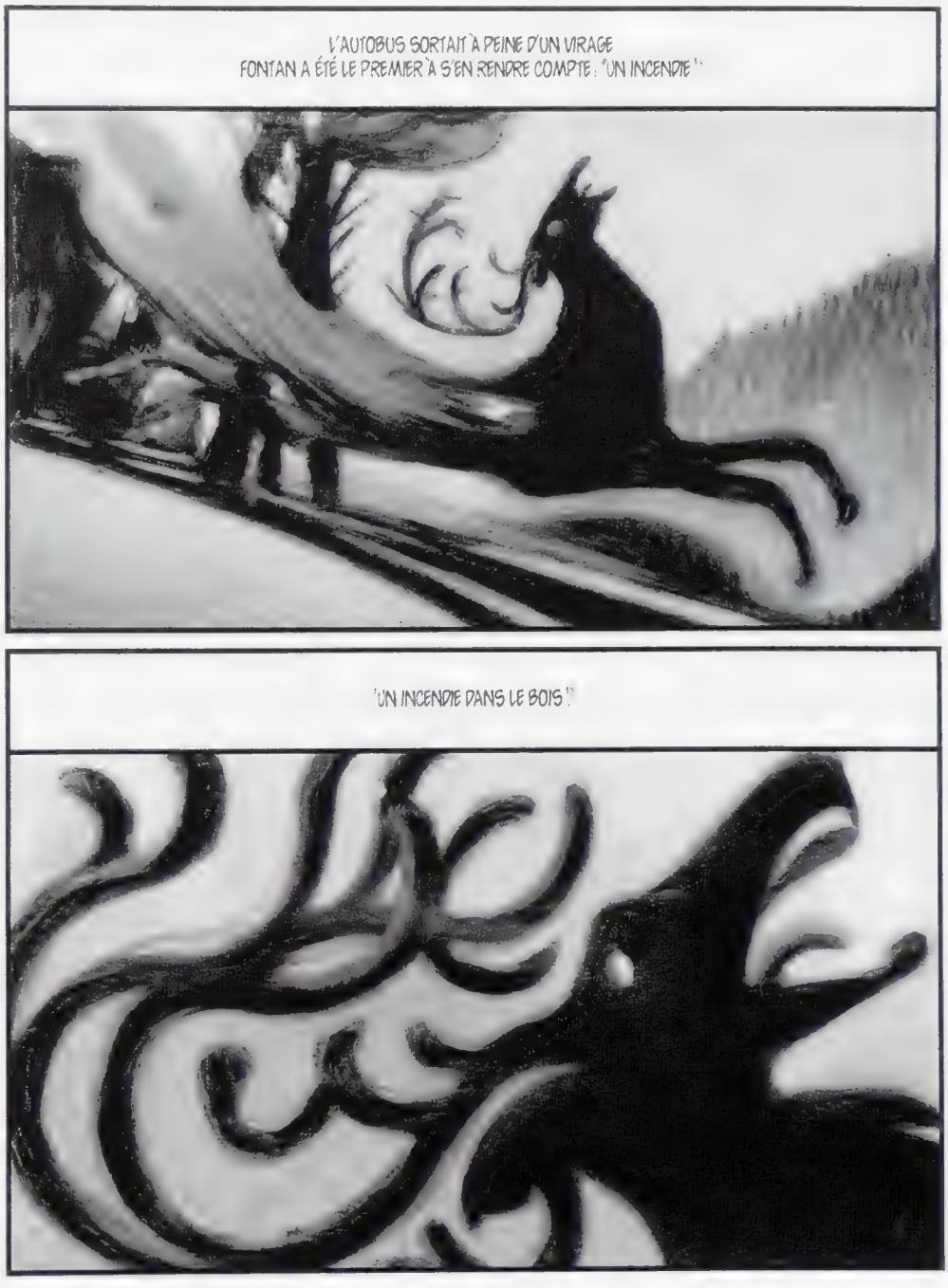
Le Bruit du givre, *Mattotti & Zentner © Seuil.*

prendre ou ne pas comprendre ce qu'elle implique, mais cela ne permet assurément pas de l'invalider purement et simplement.

Dans *Le Bruit du givre* par exemple, on remarque que le récit n'est en rien basé sur le modèle d'un « flux » narratif émiettant de façon « naturaliste » les actions, les durées et les espaces, à l'instar de la majorité des bandes dessinées. D'une manière très atypique, une sorte de continuité « plastique », extrêmement prégnante, emboîte les pièces d'une histoire dont la progression obéit davantage aux déviations, cassures et anfractuosités d'un monde empreint de subjectivisme, qu'à celles d'un univers régi par un réalisme plus ou moins mimétique. Du reste, il paraît même peu indiqué de parler de continuité (dans l'acceptation courante), tant l'écriture graphique de Mattotti instaure sa propre cohérence dans des choix, on osera dire plus « poétiques » que « prosaïques », absolument propices à l'expression de la phobie qui hante Samuel Dark, le narrateur de cette histoire. À cet égard, l'oxymore du titre annonce déjà fort pertinemment le ton de l'œuvre, comme aussi son mode syntaxique privilégié. Tout au long de l'album, nombre d'images paraissent surgies de nulle part, tant elles semblent dépourvues des liens narratifs coutumiers. Au début du chapitre 4 par exemple, Mattotti ne rend visible qu'une seule fois le bus qu'emprunte le personnage-narrateur dans le récit (pp. 67 à 70) ; ce choix remplit d'une grande étrangeté la séquence d'images rapportant ce trajet, un peu comme si elles se trouvaient soudain décalées par rapport à la dynamique narrative ; le personnage au cœur de ce parcours se voit ainsi doté d'un point de vue profondément intériorisé, dont le centre focal ne consiste plus qu'en visions, sensations et impressions à cent lieues d'une situation d'observation tant soit peu distancée ou objective.

Dans un autre ordre d'idées, il n'est pas davantage question chez Mattotti (comme d'ailleurs chez son coscénariste Zentner, à qui l'on doit ce texte si sensible) de miser sur un jeu de complémentarité entre le texte et l'image que d'aucuns prétendent inhérent à la bande dessinée. En cette matière, l'Italien paraît aussi bien ennemi de la commodité que des canons artistiques ressassés à l'envi. Ainsi, la première page de l'album laisse voir une nette dislocation entre l'écrit et la représentation imagée, contraignant de façon programmatique le lecteur à tisser quelque part *dans l'entre-deux* des liens insoupçonnés en lieu et place de cet écart. En pareil contexte, on comprendra qu'il est moins fait appel aux routines de lecture qu'à une coopération lectorielle originale et authentique puisant au fonds commun de l'imaginaire. Lire Mattotti, c'est bien souvent pratiquer une lecture sans filet. Il en va de même pour l'un des passages les plus poignants de l'album, l'épisode de l'incendie de forêt (pp. 29 à 34), où s'entrechoquent des ruptures d'échelle, d'angles de vue et de tonalités visant moins la restitution d'un événement que l'évocation la plus vive de la peur instinctive qu'il a suscitée. Si tout cela « raccorde », ce qui est bien le cas puisque le récit fonctionne parfaitement, ce n'est certes pas d'une manière attendue.

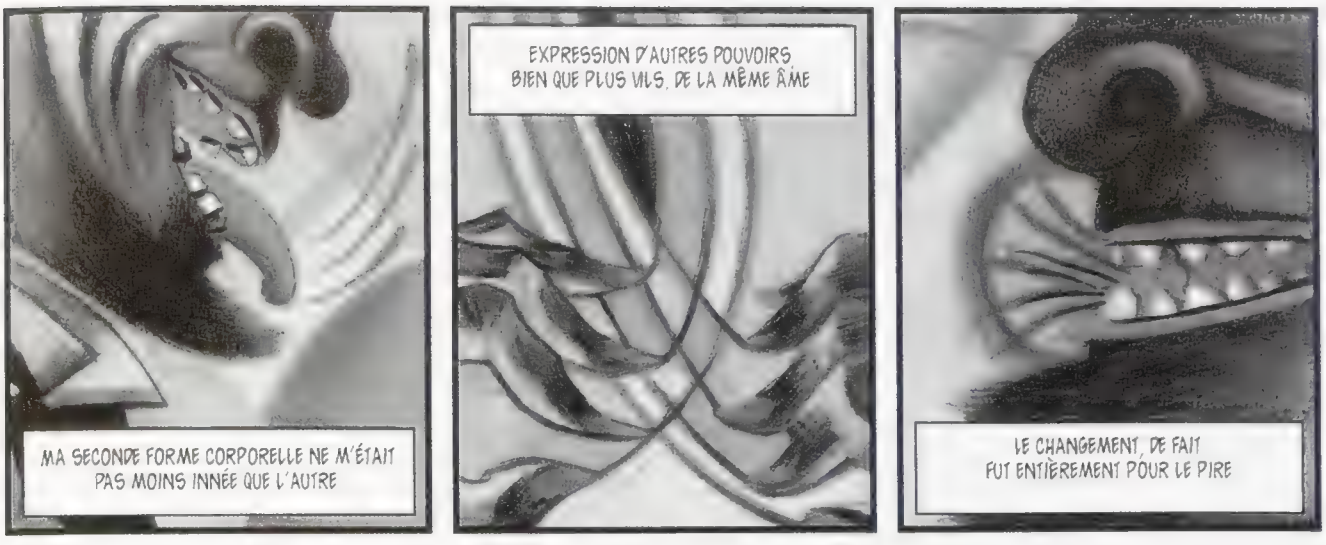
Des passages comme ceux que l'on vient de signaler sont également




Le Bruit du givre, *Mattotti & Zentner © Seuil.*

MES PIRES INCLINATIONS SE DÉCHAÎNÈRENT
EN SEMBLANCES AMBIGUES
TOURMENTÉES
PAR UN TRAVAIL CONTINU LE MAL AVAIT IMPRIMÉ AU CORPS LA MARQUE DE SA DIFFORMITÉ ET DE SA CORRUPTION PUIS CES TORTURES CESSÈRENT ET JE REPRIS MES SENS, COMME AU SORTIR D'UNE LONGUE MALADIE

Docteur Jekyll & Mister Hyde, *Mattotti & Kramsky* © *Seuil.*


MA SECONDE FORME CORPORELLE NE M'ÉTAIT PAS MOINS INNÉE QUE L'AUTRE
EXPRESSION D'AUTRES POUVOIRS BIEN QUE PLUS VILS, DE LA MÊME ÂME
LE CHANGEMENT, DE FAIT FUT ENTIÈREMENT POUR LE PIRE

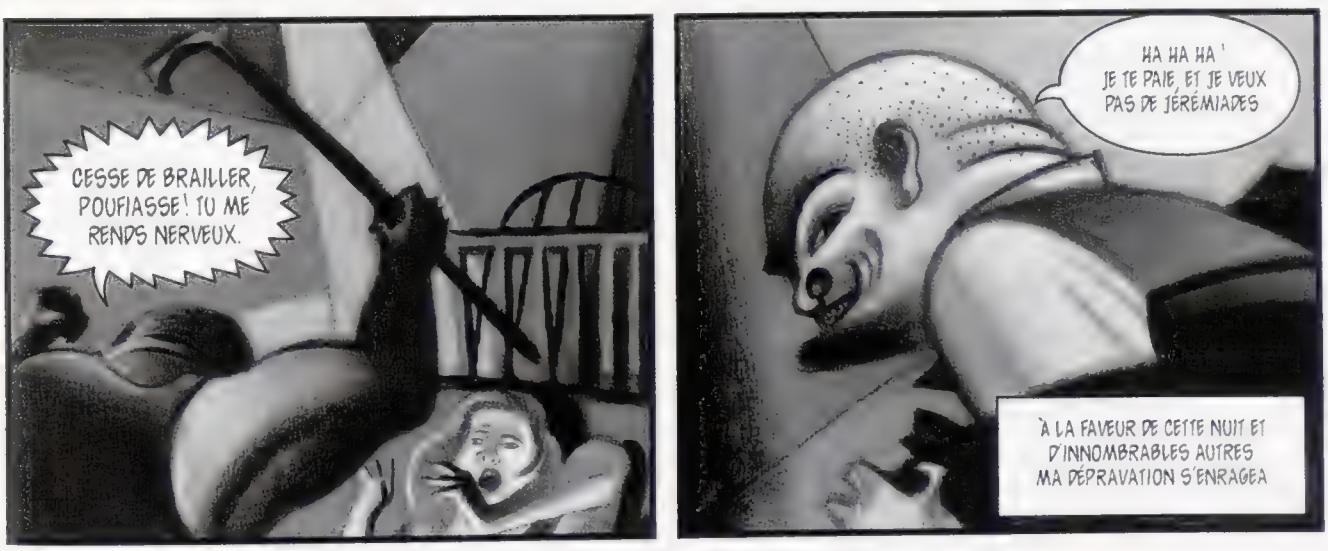
légion dans *Docteur Jekyll & Mister Hyde*, en particulier lorsque le personnage central, sous l'emprise de son duplicata diabolique, propulse le récit dans un véritable déferlement d'anamorphoses. Mais ce qui amoindrit considérablement l'intérêt comme la cohérence de cet album, c'est sa sujétion à un texte exagérément terne et prosaïque (pour ne pas dire souvent carrément trivial, comme quand par exemple, Mr Hyde venant tout juste de brutaliser à mort une jeune fille et que, pris encore de convulsions assassines, il profère en s'éloignant : « Excuse-moi, ma choute, mais il faut que je te laisse. »). Nul doute qu'un certain souci de fidélité à l'œuvre de Stevenson n'ait infléchi de manière décisive l'approche de Mattotti en l'astreignant à recourir au modèle plus conventionnel des rapports du texte et de l'image, quand bien même la radicalité de ses choix picturaux s'y prêtait somme toute assez peu.

En définitive, comme c'est le cas de toute démarche de nature essentiellement poétique, Mattotti se montre au meilleur de sa forme lorsque, plutôt que de s'attarder à produire une variation sur un texte connu, il recrée ou se réapproprie un langage qui, au vrai, n'appartient à personne. Il n'est pas difficile de s'en convaincre, cet ensorcelant coloriste possède mieux que quiconque le secret de la palette des équivalences sensorielles et les mondes intérieurs qui le fascinent s'en trouvent fort bien servis. Là où *Le Bruit du givre* apparaît comme une exceptionnelle réussite, c'est justement dans le rejet d'une approche par trop réglée de l'icône et du mot au profit d'une riche et audacieuse synesthésie allant dans le sens des correspondances baudelairiennes. Il conviendrait de lire ce splendide album les yeux mi-fermés pour être tout autant attentif aux images du dedans qu'à celles du dehors, en gardant bien entendu à l'esprit ces vers de Baudelaire :

*L'homme y passe à travers des forêts de symboles*
*Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent*
*Dans une ténébreuse et profonde unité,*
*Vaste comme la nuit et comme la clarté,*
*Les parfums, les couleurs et les sons s'y répondent.*[1] ■

1. « Correspondances », *Les Fleurs du mal*, 1857.


CESSE DE BRAILLER, POUFIASSE ! TU ME RENDS NERVEUX.
HA HA HA ! JE TE PAIE, ET JE VEUX PAS DE JÉRÉMIADES
À LA FAVEUR DE CETTE NUIT ET D'INNOMBRABLES AUTRES MA DÉPRAVATION S'ENRAGEA

*En haut et ci-dessus :* Docteur Jekyll & Mister Hyde, *Mattotti & Kramsky © Seuil.*

THIERRY GROENSTEEN

# L'ENFANCE DE L'ART

**Tout au long de l'histoire de la bande dessinée, des œuvres ont accueilli, le temps d'une image ou d'une séquence, des dessins naïfs ou malhabiles voire, expressément, des dessins d'enfants (parfois vrais, généralement apocryphes) qui, rompant avec l'esthétique de l'auteur, introduisent un contrepoint « indigne » du niveau attendu d'un professionnel. Ces dissonances graphiques relèvent de stratégies diverses et produisent des effets multiples, que l'on se propose de décrire dans les quelques pages qui suivent.**

Cette « figure de style » – si c'en est une – est aussi ancienne que la narration dessinée. On peut l'observer très tôt à l'intérieur d'images uniques. Ainsi Caran d'Ache donne-t-il, dans *le Chat noir* n°208 (2 janvier 1886), une version de la bataille d'Iena censément dessinée par un enfant de sept ans. De même, il livre au n°47 de *Psst* un dessin prétendûment exécuté « *d'après un jeune dreyfusard* ». Dans ces deux occurrences, le brillant dessinateur des *Albums* et de *Maestro*[1] se rend méconnaissable. Il travestit son trait, pastichant le (défaut de) savoir-faire d'un jeune enfant. Pour quel bénéfice ? La signature de l'artiste vaut revendication symbolique : donné pour un exercice de style qui, sans doute, amusera les lecteurs, le dessin maladroit veut être reconnu comme adroit au second degré ; on admire en lui l'habileté de la contrefaçon, le talent du faussaire.

## Pierre et Barnabé

La volonté d'instaurer une connivence avec le jeune lecteur est sans doute au principe des deux dessins publicitaires *pro domo* que signe « Airgét » (Hergé) dans *le Petit Vingtième* du 3 novembre 1932 : saint Nicolas s'y rend avec son âne « *à limprimerit des alboms de Quick et Flupke pour en achter et pour les donnai os enfents bien sâch* » et en ressort avec un âne supplémentaire tellement il lui faut d'albums pour satisfaire toutes les commandes[2].

La dissonance introduite par le pastiche est évidemment plus marquée dans le cas d'un récit séquentiel de quelque ampleur, où les dessins maladroits ou enfantins sont enchâssés dans un continuum graphique qui relève d'une autre écriture. Plusieurs bandes dessinées du XIX^e^ siècle en fournissent des exemples.

La plus ancienne, à notre connaissance, et la plus curieuse aussi, est un album de Cham intitulé *Barnabé Gogo* et publié chez Aubert en 1841, du vivant de Töpffer, son inspirateur. Cinquième ouvrage de bande dessinée publié par l'auteur, cet album oblong, qui compte 47 planches de format 13 x 23 cm, narre le destin du jeune Barnabé Gogo. Imprudemment encouragé par ses parents, qui l'idolâtrent et voient en lui un génie de l'art, le jeune homme néglige ses études et se voue corps et âme au dessin. Chassé d'une pension, puis d'un bureau, puis d'un atelier, il vend finalement ses œuvres à un marchand de caricatures. Un bourgeois ayant cru « reconnaître son portrait dans toutes les caricatures de Mr Gogo », Barnabé est condamné à subir le supplice de l'écartèlement. Il décède d'une maladie de croissance, l'auteur ne sachant visiblement pas comment conclure son histoire.

En seize de ses planches, Cham produit des dessins donnés comme étant de la main de son héros. Le premier (pl. 4) est un portrait de ses parents, censément exécuté par Barnabé à l'âge de dix ans. Les dessins suivants ont des sujets variés (bonhommes, chevaux, pendaison d'un professeur, Jonas avalé par la baleine, Télémaque et Mentor, J.-J. Rousseau cueillant des cerises…) ; mais le phénomène remarquable est que, tandis que Barnabé grandit en âge et en taille (il se transforme peu à peu en un échalas famé-

imprimerie
Moi, je suis déjà fatigué
j'ai tellement vendu de Commandes d'albums de Quick et Flupke et de Suisses en Amérik que jai dut achter un ane supplémanter
Albums de Quick et Flupke
C'est lour
airgét

*Pastiche de dessin d'enfant par Airgét (Hergé),* Le Petit Vingtième, *3 novembre 1932 © Hergé/Moulinsart 2003.*

La cause de l'orgueil de Mme Gogo, était les grandes dispositions de Mr Barnabé Gogo, son fils.
Mr. Barnabé Gogo, à peine âgé de 10 ans, avait fait deux forts beaux portraits de ses parents.
Mr Barnabé Gogo lui présente, quelques minutes après, le devoir ci-dessus.
Peu satisfait, le maître de pension lui coupe le plus beau soufflet de France et de Navarre.
Cham
Cham

*Cham*, Barnabé Gogo, *planches 4, 14 et 18. Clichés Bibliothèque nationale de France, Paris.*

*Gustave Doré,* Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie.

lique), il ne fait aucun progrès : ses dessins demeurent jusqu'au bout ceux d'un enfant. Toutefois, en privilégiant les profils, Cham témoigne de sa méconnaissance de la production graphique infantile. Les dessins de son héros se distinguent en outre par leur cruauté (notamment envers les animaux) et par leur exécution à la plume, les autres images procédant du crayon lithographique.

On sait que l'*Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie* de Gustave Doré (1854) est un album d'une prodigieuse inventivité, une sorte de bande dessinée expérimentale dont les 500 vignettes gravées s'autorisent toutes les facéties. Le trait du grand illustrateur y connaît toutes sortes d'inflexions, mais celle qui relève de notre sujet concerne deux grandes vignettes superposées données comme des facsimilés d'estampes populaires russes, au tracé volontairement naïf. L'une et l'autre viennent à l'appui d'anecdotes ironiquement hagiographiques soulignant la générosité du czar Pierre le Grand ; le style naïf dont use Doré suffit à induire une lecture non dupe, au second degré. Le ton des légendes, proche de celui des contes de fée, renchérit dans l'irréalisme des deux scènes.

## Célébration du bonhomme

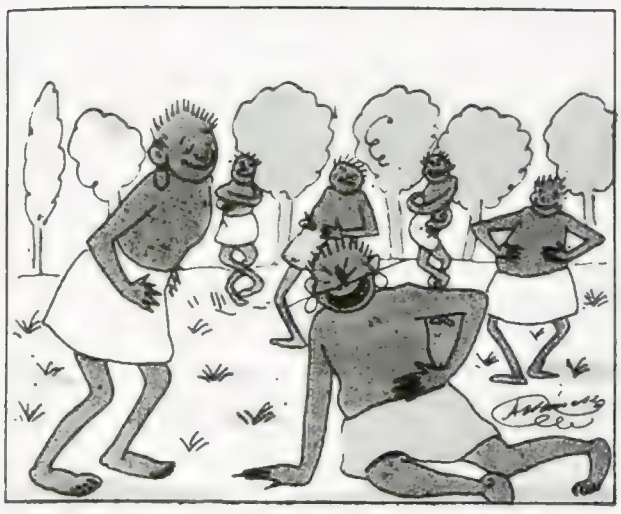
Ces exemples archaïques ne prennent leur sens que si l'on se souvient de l'intérêt porté par les artistes du XIX^e^, et singulièrement les Romantiques, aux graffitis et aux dessins d'enfants (que l'on a coutume d'associer dans une même appréciation), domaines jusque-là négligés par l'histoire de l'art. Grandville, par exemple, représente des graffitis enfantins dans plusieurs de ses œuvres[3] et, ainsi que l'a relevé M. Clive F. Getty, se représente, dans les *Cent proverbes* (Fournier, 1845) en train de signer son nom sur un mur tandis qu'un enfant y dessine à ses côtés[4]. Citons encore Victor Hugo, qui a donné dans *Notre-Dame de Paris* une description des graffitis de Claude Frollo, et évoqué dans une page du *Dernier Jour d'un condamné* les dessins tracés sur les murs de prison – de ces mêmes dessins que Christophe, de son côté, n'a pas manqué de représenter sur les murs de la salle de police où le Sapeur Camember purge une peine de quinze jours. La découverte des graffitis de Pompéi (fouillée à partir du XVIII^e^) avait aussi considérablement frappé les esprits. Sur la « *figure du bonhomme* » se cristallise en somme, « *au cours d'un XIX^e^ siècle en quête de ressourcement, toute une série de valeurs "primitivistes", parmi lesquelles les vertus de l'innocence, de l'ignorance, de la naïveté, associées à l'enfance de l'humanité comme à l'enfance de l'homme*[5]. »

Impossible, ici, de passer sous silence l'inévitable Rodolphe Töpffer. Dans ses *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*[6], le père de la bande dessinée fait l'éloge des « *petits bonhommes* » que « *nos tambours de régiment ou nos gamins de collège façonnent avec une crâne gaucherie sur les murailles de nos rues actuelles* », de ces bonhommes dans lesquels « *on ne voit que des membres à peine reconnaissables considérés un à un, un visage fabuleux, une panse mal bâtie et deux quilles de jambes...* ». Les raisons profondes de l'intérêt que leur portait l'auteur de *M^r^ Vieux Bois* apparaissent clairement dans les lignes suivantes : « *J'en ai rencontré* (...) *qui, tout gauches et mal tracés qu'ils sont, reflètent vivement, à côté de l'intention imitative, l'intention de pensée, à tel point que cette dernière y est toujours, à cause même de l'ignorance graphique du dessinateur, infiniment plus marquée que la première.* »

Cet éloge doit s'entendre du point de vue d'un artiste qui s'est spécialisé dans le dessin narratif, c'est-à-dire précisément dans le genre de dessin qui obéit plus à l'intention de pensée qu'à l'intention imitative. Souvenons-nous de la définition töpffférienne de la littérature en estampes : « *une série de croquis où la correction ne compte pour rien et où, au contraire, la clarté de l'idée, cursivement, élémentairement exprimée, compte pour tout* » (*Essai de physiognomonie,* chapitre troisième).

Clive Getty suggère que sans doute Grandville considérait-il « *que son art caricatural était aussi direct et railleur que l'art spontané et sans préjugés des graffi-*

*Grandville,* Enfants jouant avec un chien dans un jardin public, *Musée de Nancy.*



**Le rire étant éminemment contagieux gagne les Micronésiens qui deviennent aussitôt tire-bouchonoïdes. (Dessin dû à l'habile crayon de mademoiselle Artémise Fenouillard, princesse du sang.)**

**La contagion atteignant les Polynésiens eux-mêmes, ceux-ci éclatent de rire. (Dessin communiqué par mademoiselle Cunégonde Fenouillard, autre princesse du sang.)**

*Christophe,* La Famille Fenouillard
*© Éditions Gautier-Languereau.*

*tis juvéniles qu'il admirait*[7] ». Dans cette perspective, et si l'on veut bien considérer que la bande dessinée est historiquement l'héritière de la caricature, ne peut-on pas considérer que, lorsqu'elle accueille en son sein des dessins régressifs, volontairement gauches et infantiles, elle ne fait que revendiquer sa vraie nature et afficher ses origines ? *Barnabé Gogo,* on l'a vu, établissait une relation d'identité entre les dessins d'enfants et les caricatures. Mais la caricature elle-même – à laquelle Cham se vouera pourtant entièrement à partir de 1843 – était par là-même donnée pour peu de chose, le seul domaine artistique au sein duquel les dessins ostensiblement médiocres de Barnabé pouvaient faire illusion.

Dans sa remarquable étude « Töpffer, l'art de la naïveté », Marie Alamir-Paillard remarque que l'intérêt du Genevois « *pour les qualités d'invention, d'expression et de synthèse de certaines figures enfantines est prioritairement lié à l'élucidation des ressorts de sa propre création graphique et à ses recherches sur l'expressivité du trait.*[8] » Rappelons que Töpffer se flatte, dans sa *Notice sur l'Histoire de Monsieur Jabot,* que « *l'agrément [de ses croquis originaux] réside dans la spontanéité du faire, dans la liberté expressive du trait, dans une sorte de négligence folle ou d'incorrection comique...*[9] »

## LES IMAGIERS DÉLÉGUÉS

Barnabé Gogo n'est pas le seul héros de bande dessinée à endosser la paternité de dessins communiqués au lecteur. Cependant il est l'un des rares à être donné pour un artiste, ou à se prétendre tel. Les personnages que nous allons évoquer maintenant ne sont que des dessinateurs d'occasion. Il est d'autant plus intéressant d'examiner les circonstances dans lesquelles, exceptionnellement, l'auteur leur cède, sinon la parole, du moins le crayon, faisant d'eux, en quelque sorte, des *imagiers délégués* – comme on parle, en narratologie, de narrateur délégué pour qualifier celui qui, au sein d'un récit dont il est l'un des protagonistes, se mêle à son tour de raconter une histoire.

Ainsi Christophe, déjà cité, se fait-il remplacer par les filles Fenouillard, le temps de deux vignettes qui s'insèrent dans le récit de leur séjour en Papouasie, où leur père a été couronné roi sous le nom d'Agénor I[er]. Le nouveau souverain s'étant laissé allé à un épouvantable jeu de mots, son peuple, animé par l'esprit courtisan et le respect, se tord de rire. C'est à ce moment précis qu'interviennent les deux dessins apocryphes. Le premier « *dû à l'habile crayon de mademoiselle Artémise Fenouillard, princesse du sang* », illustre la légende : « *Le rire étant éminemment contagieux gagne les Micronésiens qui deviennent aussitôt tire-bouchonoïdes* ». Le second, « *communiqué par mademoiselle Cunégonde Fenouillard, autre princesse du sang* », atteste que « *la contagion atteignant les Polynésiens eux-mêmes, ceux-ci éclatent de rire* ». L'un et l'autre dessins sont signés du prénom de leur auteur désignée.

À dire vrai, la justification de cette délégation graphique n'apparaît pas clairement. Il semble que Christophe, emporté par un sens de l'exagération qu'il a rarement poussé si loin (le calembour a pour effets secondaires que, par esprit d'imitation, les volcans du Pacifique entrent en éruption et la terre se met à trembler !), a voulu faire mine d'être lui-même sceptique devant les faits qu'il rapporte. D'où, peut-être, l'idée de se « défausser » de la question de leur véracité en alléguant que ce sont ses personnages eux-mêmes qui en assument le témoignage.

Nous avions déjà rencontré la question du partage de l'énonciation dans notre étude sur les bandes dessinées de Gustave Doré[10], à propos de son album *Dés-agréments d'un voyage d'agrément* (1851). On se souvient peut-être que cet ouvrage accueille en son sein le récit d'un voyage alpestre censément illustré par le voyageur lui-même, ce César Plumet, retraité de la passementerie, qui « a dessiné un peu, et surtout la broderie ». Le prétendu fac-similé de son carnet de voyage est enchâssé dans l'album de Doré, ce dernier n'assumant explicitement que le prologue et la conclusion. Pourtant

« *on n'observe pas de différence entre le style graphique prêté à M. Plumet et celui des autres pages – la signature de Doré apparaissant d'ailleurs au bas des unes et des autres* ». Nous avons montré comment Doré s'était laissé piéger par ce dispositif énonciatif, qui ne lui permettait pas de donner libre cours à sa verve satirique, puisque Plumet est censé en être dépourvu. Il est permis de penser que l'artiste romantique, si enclin pourtant, dans ses jeunes années, aux pastiches et facéties graphiques, n'a pas osé travestir son style et s'astreindre à dessiner mal pendant les cinq sixièmes (20 planches sur 24) de l'ouvrage que représente le carnet cité. Affaire de proportion : le dessin grossier est acceptable à titre de clin d'œil, il ne le serait plus s'il se substituait durablement à l'habile facture coutumière à l'auteur.

Certes, rien *a priori* n'oblige un imagier délégué à faire montre de maladresse. On a vu Tintin dessiner un portrait-robot très correct d'Alcazar[11] ; ou encore Krazy Kat exécuter, le 29 septembre 1918, un tout aussi honorable portrait du Kaiser. Mais ce sont là des dessins qui servent la narration et n'ont aucune prétention humoristique en eux-mêmes. Au lieu que le recours au dessin naïf ou enfantin vise d'abord à divertir par son incongruité. Il constitue un écart remarquable au sein d'un code préalablement instauré, et cet écart est foncièrement impertinent. La rupture de style équivaut implicitement à une rupture de contrat : l'artiste, en quelque sorte, gâche son talent et se paye la tête du public en feignant l'incapacité. On croyait avoir acheté un ouvrage de Doré, de Cham, de Christophe, on se retrouve à contempler du Plumet, du Gogo, du Fenouillard !

À deux reprises au moins, Hergé a donné à voir les dessins de Flupke – la série *Quick et Flupke* se prêtant bien davantage que les aventures de Tintin aux expérimentations graphiques ; d'ailleurs l'auteur ne s'est jamais privé d'y jouer avec les codes de la bande dessinée. Les deux occurrences que j'ai relevées sont très différentes. La première, l'épisode « Une lettre » initialement publié le 3 mai 1934[12], a ceci de remarquable qu'Hergé s'y efface totalement. Sans introduction ni précaution d'aucune sorte, il utilise les deux pages qui lui sont imparties pour produire un « fac-similé » d'une lettre. L'adresse (« cher Monsieur Hergé ») et la signature (« Flupke ») permettent l'interprétation du document fourni brut de commentaire. Cette lettre est remarquable, par le fond autant que par la forme. Le fond : Flupke relate une séance d'actualités à laquelle il a assisté au cinéma, et son discours apparemment naïf (*Hitler « a une moustach comme Charlot (mais il est pas si comik que Charlot) (…) moi jaime mieux Charlot* ») laisse parfaitement transparaître l'inquiétude d'Hergé – en 1934, rappelons-le – face aux assurances que les futurs belligérants de la Seconde Guerre mondiale donnent de leur intentions pacifiques, alors même qu'ils se livrent à une course aux armements. La forme : la lettre se présente comme un récit illustré de croquis enfantins, eux-mêmes légendés (« *Ça c'est moi et papa qui vont au sinemat* »), le tout réparti en onze vignettes numérotées au tracé irrégulier, à la façon d'une bande dessinée. Grâce à l'innocence qu'on lui prête et à l'humour supposé involontaire qu'elle véhicule, la lettre d'enfant apparaît clairement ici comme un habile détour permettant à l'auteur de délivrer avec légèreté, dans une série pour la jeunesse, une réflexion sur les périls de l'heure.

L'autre épisode de *Quick et Flupke* que nous avons relevé n'a pas la même portée historique mais n'en constitue pas moins, à nos yeux, l'un des plus accomplis de la série. D'abord intitulé « Cruelle revanche », puis rebaptisé « Entre artistes » dans les rééditions ultérieures[13], il montre Flupke se dessinant sur un mur en train de botter le train de l'agent n° 15, son « meilleur ennemi ». Survient l'agent, qui, outré, se met immédiatement en devoir de répliquer. Il ne verbalise pas l'enfant pour outrage, il ne le ramène pas chez ses parents ni ne le conduit au commissariat de police, non : il lui répond par un autre dessin dans lequel il se *représente* conduisant l'enfant au commissariat. L'agression n'ayant été que virtuelle, la sanction est de même nature. Tout s'est joué sur une *autre scène* que celle de la réalité ; les expressions des protagonistes dans la dernière case ne laissent aucun doute sur le fait que l'agent s'estime vengé, et Flupke vaincu par plus fort que lui. Dans cette mise en abyme de la représentation, Hergé confronte trois registres de dessin, trois écritures graphiques : la sienne, celle de Flupke, et celle, qu'on pourrait qualifier d'intermédiaire (s'agissant du degré d'élaboration), de l'agent.

Même lorsque les imagiers délégués ont dépassé l'âge tendre, leurs dessins se signalent souvent par une maladresse qui les apparente à des dessins d'enfants.

Tout en allant dans ce sens, Pinchon se montre passablement timoré lorsque, dans *Bécassine pendant la Grande Guerre* (première édition : 1916), il donne à voir douze dessins de

*Hergé*, Quick et Flupke © *Hergé/Moulinsart 2003.*

1 Cher Monsieur Hergé,
J'ai etté au cinémat avec papa et je voudrait vous demandé quelque chauze. Mai dabor je vai vous dir ce que j'ai vut au sinemat.
Y avai dabor un grant filme avec des belle madame et des bauc messieurs et s'etait pas gé gué duttoir.
Ça cé moi et papa qui vont au sinemat
Ça cé une belle madame au sinémat
2 Alor on a vut les actualletées. Et alor on a vu une faute ousqu'il y avais des fassistes qui ont un drolle de chapaux comme ça
et y avait des tous petits fassistes comme moi, avec des fizzi fuzis et ils faisait le sallut fassiste
et leur chef qui s'apele Musolinit, il disait qu'il voulé la pait
Ça cé tout noir
Musolinit (mais i'est pat bien)
C'est osi Musolinit mais il est pas bien non plus
3 et puis on a vut sur la toille une otre fete ché les ilte illor illériens et ils fezait le sallut illérien comme les fassistes et il y avai ossi des petits illériens comme moi et y zavait ossi des fuzis et des coutauts et y avoit ossi des gnants zitlériens avec des casque comme ça
(Cet pas fassille a dessiné un casque illt illérien) et y zavait des bote et des fuzis ossi
c'ét une tache
y zont des belles botes
ils marche comme ça les zitlériens
et leur chef il est pas bien peigné et il a une moustach comme Charlot (mais il est pas si comik que Charlot) et il disai ossi qu'il voulé la pait. (et puis Charlot a des plus grant piés et cest comik moi jaime mieux Charlot.
ça cé le fotre d'illère
ça c'et Charlet
4 Alor on a plus vut les illériens qui salut comme les fassistes et les fassistes qui sallut comme les zhitleriens et on a vut des messieus en noir (pas comik non plus) qui se disputté et papa m'a dit que s'été la Conféranze du dézarmement et ils disait (pas papa, les messieu en noir) qui voulaint tous la pait et que les armes ofansif, c'et pas des armes defensif et y parait que comme ça on aurat la pait.
Ça c'et les messieus qui se discutent.
5 Alor apèt ça on a vut un grant batau fransai qu'on jeté dans l'eau, un batau tout neuf avec pas de Cannon dessu mais papa y mla dit qu'on allait en mettre de gros dessus et alor pour voir si le batau etait solid on a jeté une bouteye de champagne dessus et s'et la bouteye qui a casé.
bouteye de champagne
là ils sont les canons qu'y a pas encore
invisible
et un messieu a dit que setét un batau pour defendre la cauze sacré de la pait.

*Hergé*, Quick et Flupke, « Une Lettre » © *Hergé/Moulinsart 2003.*

la main de son héroïne, tracés pour illustrer un extrait de ses Mémoires. Une note de l'éditeur en bas de page avertit : « *Nous croyons devoir respecter le style de l'auteur, corrigeant seulement l'orthographe un peu trop fantaisiste. De même notre ami Pinchon s'est borné, dans la plupart de ses dessins, à préciser et compléter les croquis dont Bécassine avait illustré ses remarquables mémoires.* » On eût préféré les découvrir sans retouche. La gaucherie toute relative que Pinchon leur prête ne va pas jusqu'à la représentation de « panses mal bâties » ni de « quilles de jambes » ; de façon fort curieuse, l'artiste traduit la raideur des dessins censément bécassiniens en affligeant les militaires qu'elle évoque de bottes en bois qui leur donnent l'air de pantins articulés.

Dans un épisode postérieur, *Les Cent Métiers de Bécassine* (1920), on ne le sent pas plus à l'aise quand il s'agit de réaliser les dessins envoyés à Bécassine par ses « bonnes petites de la Semaine de Suzette » en réponse à l'annonce qu'elle a fait passer : « *jeune fille ayant fé un peut tou les maitié y compris aviation, naufrage et course de chamo demande situation, mouvementée de préféranse* » (on notera en passant que l'orthographe de Mademoiselle Bécassine vaut celle de Monsieur Flupke). Les dessins en question, qui représentent l'héroïne en dompteuse de lions, danseuse de cirque, conductrice de charrue, etc., sont tous de la même facture qui est rigoureusement la même que celle des dessins de Bécassine elle-même précédemment cités, et qui n'entretiennent avec de vrais dessins d'enfant que des rapports très lointains.

## CRISES DE LA REPRÉSENTATION

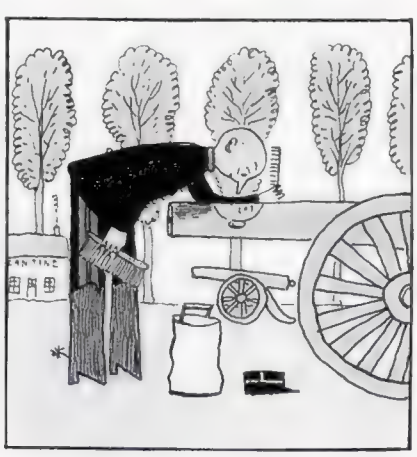
Greg, lui, saura retrouver la verve hergéenne dans un épisode en deux planches d'*Achille Talon* ayant pour titre « Fou et usage de fou[14] ». Le lecteur ressent la jubilation qui fut la sienne à dessiner une page de sa série fétiche à la manière d'un jeune enfant : gag inepte, dessin caricatural, coloriage au crayon de couleur… « *La page la plus apocryphe de toute l'histoire de la bande dessinée* », ainsi que la désignera, ulcéré, le sosie de Goscinny, ci-devant directeur de "Polite". Mais plus que le gag en lui-même – Greg étant parti en vacances, son jeune fils a dessiné à sa place –, c'est la chute qui est une trouvaille totalement inattendue, d'un humour d'ailleurs plus dérangeant que drôle. Talon ayant été sommé de se présenter en personne à la rédaction pour s'expliquer, il fait son apparition dans l'ultime vignette de la deuxième planche, non sous l'aspect qu'on lui connaît, mais tel qu'on vient de le voir représenté sous le crayon du gamin. C'est une esquisse grossière qui vient polluer un dessin « fini » et y faire tache. Cette chute aurait fonctionné aussi bien sans la demi-explication que Greg a cru devoir nous suggérer : pour « *atténuer l'impression que [la page précédente] était vraiment maladroite* », Charlier et Pradal – ou plus exactement leurs doubles anonymes familiers aux lecteurs d'*Achille Talon* – ont discrètement intercepté Talon avant qu'il ne se présente… Il faut donc comprendre qu'ils lui ont fait subir une sorte de maquillage qui a modifié son apparence.

On est saisi de vertige devant l'impossibilité même de se représenter les opérations que cette pseudo-explication suppose. Son ambiguïté constitutive tient au fait que deux niveaux incompatibles de la représentation sont ici confondus à dessein : le sujet représenté (ou référent), tel qu'il existe censément dans le monde de la fiction (la diégèse), et la trace conventionnelle, en deux dimensions, qui le manifeste sur la page. Non seulement l'opération de « maquillage » vise à modifier l'aspect d'un dessin, non pas d'un être de chair et de sang, mais ceux qui en prennent l'initiative sont eux-mêmes, comme le lecteur ne l'ignore pas, des dessins – et ne sont que cela.

L'heureuse trouvaille de Greg est d'autant mieux venue qu'elle s'inscrit dans la logique générale de la série, c'est-à-dire dans son fond d'illogisme, qui relève de ce que j'ai appelé ailleurs le *travestissement*. Cette procédure consiste à délivrer un faux savoir sur le média. Pédagogie à rebours, elle donne la bande dessinée pour ce qu'elle n'est pas[15]. *Talon* en est un excellent exemple : la série a un auteur, mais son héros existe lui aussi en tant qu'entité relevant de la même « réalité » que celui qui le dessine ; lui aussi est un individu exerçant une « profes-

« Je mets la main à la plume pour écrire ce qui suit, qu'est peut-être les dernières lignes que je tracerai, vu que je me demande si les chagrins et l'inquiétude vont pas me conduire avant l'âge au trépas et même plus loin.

« C'est Zidore qu'est l'objet de mes désolations. Au début qu'il a été parti au régiment, il m'a écrit des lettres gentilles: qu'il travaillait bien, qu'il commençait à savoir se tenir sur son cheval sans trop le prendre par le cou...



« ... qu'il astiquait son canon si tellement brillant qu'il pouvait faire sa raie en se mirant dedans; enfin tout ce que doit faire un bon militaire versé dans l'artillerie. Ça allait bien.

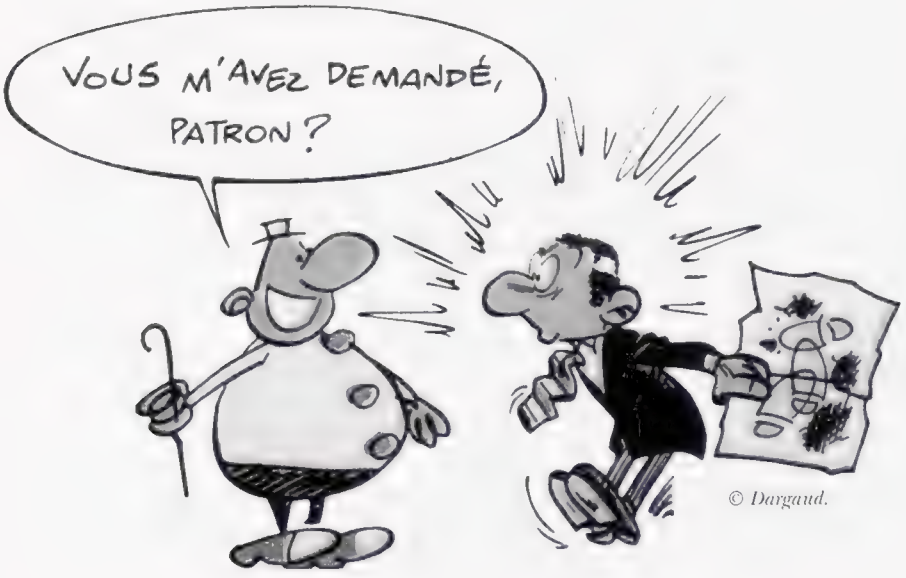
*Pinchon*, Bécassine pendant la Grande Guerre © *Éditions Gautier-Languereau.*

Y A ACHILLE TALON QUI SORT DE CHEZ LUI...
MAIS VOILA QUE MONSIEUR LEFUNESSE Y MANGEAIT UNE BANANE ET Y JETTE LA PLURE, BÊTE QU'IL EST.
plure
banane
SA FAIT QU'ACHILLE TALON Y GLISSE DESSUS.
je glisse
plure
ET IL RETOMBE SUR SON [illegible] postérieure.
aïe
Boum
ET VOILÀ QU'IL Y A TOUT LE MONDE QU'Y RIT, C'EST PAS JUSTE PASSQUE ACHILLE TALON Y S'EST FAIT TRAIS MAL A' SON [illegible] fon de CULOTTE.
ah ah ah
y son bête.
ah ah ah
ah ah ah
eu là on sé pas qui c'est
wah wah wah
c'est un chien qui ri.

*Greg*, L'indispensable Achille Talon © *Dargaud*.

sion », celle de personnage d'un journal illustré. L'épisode « Fous et usages de fous », qui porte bien son titre, nous demande cet acte de foi supplémentaire, d'admettre que le personnage peut modifier son aspect, apparaître dessiné d'une autre manière – et cela au sein d'une page qui, nous ne le mettons pas un instant un doute, est bel et bien de Greg, l'auteur habituel.

C'est ce même genre de vertige logique que déclenche un dessin tel que celui de Chaval cité par Jean-Luc Coudray dans l'ouvrage *Jeux d'influences*[16], dessin qui provient du recueil intitulé *L'Homme* (1970)[17]. Deux hommes font face à une rangée d'immeubles. Entre deux bâtiments tirés au cordeau s'intercale une maison malhabilement dessinée, à la façon d'un dessin d'enfant. Et l'un des observateurs de dire à l'autre, comme pour réclamer son indulgence : « *Il faut tenir compte du fait que l'architecte n'a que quatre ans.* » Ici encore, deux ordres de réalité se télescopent. Parce que le référent est une maison, le jeune dessinateur (apocryphe) est promu architecte, alors que de toute évidence la maison qui nous est présentée est inhabitable, qu'il est inconcevable que rien de semblable ait jamais été construit (fût-ce par Numérobis…) et que le seul ordre dans lequel cet édifice peut accéder à l'existence est celui du dessin, du *cartoon*.




© *Dargaud*.

Tout changement d'écriture graphique, au sein d'une image ou d'une séquence d'images donnée, arrache le dessin à sa pseudo-naturalité et le dénonce pour ce qu'il est : un système contingent de signes conventionnels, qui peut être abandonné au profit d'un code différent. Cette distorsion met la représentation en crise et, au-delà de la représentation, ruine la conformité logique à laquelle semble obéir une image dès lors qu'elle procède d'un code homogène.

La page de *Little Nemo in Slumberland* du 2 mai 1909 en est un exemple célèbre : Nemo et ses deux compagnons s'y métamorphosent progressivement en « mauvais dessins » (comme il est dit dans la case 12) pareils à ceux dont Flip se déclare capable – la planche s'ouvre en effet sur une discussion à

Il faut tenir compte du fait
que l'architecte n'a que quatre ans

*Chaval*, L'Homme © *Albin Michel*.

propos du dessin – et à ceux que serait sans doute à même de produire le jeune lecteur auquel pensait Winsor McCay. Dans cette planche, l'opposition n'est pas entre un Nemo vivant (le nom du petit garçon est d'ailleurs un gage de son inexistence) et un Nemo dessiné, mais entre le Nemo bien dessiné qu'on a l'habitude de voir et un Nemo mal dessiné, si mal qu'il en devient méconnaissable.

Sans doute, cette planche entre dans la longue série des avatars et métamorphoses du corps que subit Nemo : miroirs déformants, démultiplication, changement en glace ou en pierre, vieillissement, modification d'échelle, etc. Mais elle est en même temps différente, en ceci qu'elle spécifie expressément la vraie nature du petit bonhomme, celle d'artefact graphique, et nous renvoie à l'existence d'un dessinateur comme responsable de l'énonciation. L'introduction de dessins enfantins ou naïfs a presque toujours une dimension réflexive : elle engage le média à se retourner sur lui-même et sur ses éléments constitutifs, en un mouvement spéculaire.

## La fin du dogme de l'homogénéité

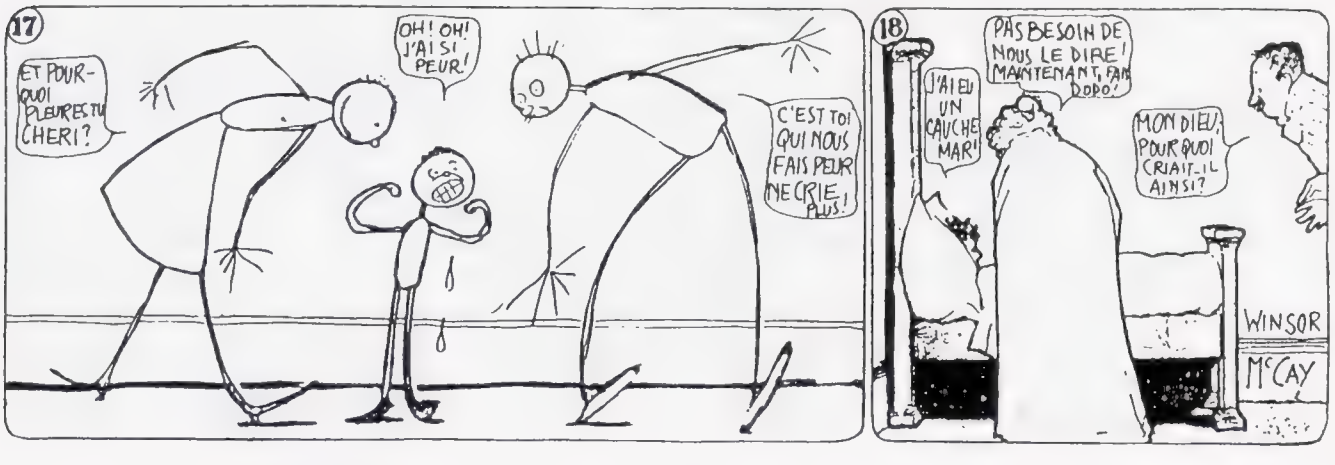
À ce point de notre étude, nous sauterons directement à trois des exemples les plus récents qu'il nous a été donné de rencontrer, les dimensions de cet article nous obligeant à faire l'impasse sur toutes les occurrences intermédiaires.

Par rapport aux antécédents étudiés ci-avant, il importe de noter plusieurs évolutions de fond, qui modifient quelque peu le sens que l'on peut donner aujourd'hui à l'imitation de dessins d'enfants.

Ce qui a changé, en premier lieu, c'est l'attention que, depuis quelques dizaines d'années, les dessins d'enfant, les vrais, ont reçue de la part des psychologues et éducateurs, mais aussi des sémioticiens et des chercheurs en sciences cognitives. Les productions graphiques des petits sont désormais interprétées comme des expressions de leur monde intérieur. On y voit un langage, qui évolue avec les étapes de leur maturation, et un message communiquant ce qu'ils ne peuvent pas formuler verbalement, à commencer par leurs joies, leurs angoisses, leurs peurs. On peut donc supposer qu'il est devenu plus difficile pour un dessinateur professionnel de pasticher innocemment une production désormais aussi lourdement investie par le sens.

Deuxièmement, les valeurs « primitivistes » en faveur sous le Romantisme ont inspiré quelques-unes des plus grandes œuvres plastiques du XX[e] siècle. L'intérêt porté aux dessins d'enfants et aux graffitis s'est élargi aux arts primitifs et aux productions de l'Art brut. Un critique du *Figaro* a pu écrire à propos de Dubuffet que ses toiles « *laissent à supposer que l'auteur a des nègres dans les jardins d'enfants*[18]. » De fait, l'artiste avait étudié l'art infantile de près, avant de s'intéresser aux œuvres des malades mentaux et des marginaux. Rompre avec les principes et les codes qui ont régi l'esthétique occidentale, échapper en particulier à l'empire de la *mimesis*, rechercher dans l'élémentaire, la schématisation, les effets de maladresse et d'inculture les conditions d'une pratique plus libre et d'un renouvellement de la création, telles ont été quelques-unes des lignes de force de l'art moderne, depuis Paul Klee jusqu'à Keith Haring ou Di Rosa. La bande dessinée n'est pas restée totalement étrangère à cette (r)évolution, qui a rendu possible la puérilité assumée qui se manifeste, différemment, dans les productions d'une Sylvie Rancourt[19], d'un Mark Beyer ou d'une Pauline Martin[20].

Enfin, il faut faire état d'une évolution interne à la bande dessinée. La production a durablement été gouvernée par ce que l'on pourrait appeler le *dogme de l'homogénéité*. Il était – et il est toujours dans la bande dessinée traditionnelle – de règle que le trait, la


17
ET POURQUOI PLEURES-TU CHERI?
OH! OH! J'AI SI PEUR!
C'EST TOI QUI NOUS FAIS PEUR ME CRIE PLUS!
18
J'AI EU UN CAUCHEMAR!
PAS BESOIN DE NOUS LE DIRE! MAINTENANT, FAIS DODO!
MON DIEU, POURQUOI CRIAIT-IL AINSI?
WINSOR
McCAY

*Winsor McCay*, Little Nemo in Slumberland.

mise en couleur et toutes les composantes du style forment un code constant d'un bout à l'autre d'une œuvre donnée. Ce dogme obéit à un idéal de lisibilité et d'harmonie qui relève du classicisme. Il a reçu des coups de boutoir de la part, notamment, des dessinateurs italiens (Manara, Pazienza, Calligaro…) et, plus récemment, des mangas, où prévaut le mélange de styles différents propres, l'un aux décors, l'autre aux personnages. Au nom de la liberté, les « nouvelles écritures » de la BD contemporaine acceptent de plus en plus, ou même revendiquent, des modulations de l'écriture graphique au sein de l'œuvre, de la planche, voire de la vignette. Il n'est que de penser au travail de Joann Sfar, de feuilleter le *Monsieur Ferraille* de Winshluss et Cizo ou même le quatrième volume du *Journal* de Fabrice Neaud. En sorte que la rupture que peut représenter l'insertion de dessins enfantins ou naïfs a quelque peu perdu, *a priori*, de son potentiel subversif ou à tout le moins déstabilisateur.

## L'innocence feinte

L'efficacité comique du procédé, elle, reste intacte, entre les mains d'humoristes de la qualité de Larcenet, Trondheim ou Blutch. Dans *La Jeunesse de Bill Baroud* (Audie/Fluide Glacial, 2002), l'épisode « Comics Story »[21] nous apporte la révélation qu'en ses jeunes années, bien avant de devenir lui-même un espion, William Baroud, alors grand lecteur de BD, s'était exercé à dessiner les aventures d'un agent du FBI du nom de Bob Briscard. Larcenet a construit cet épisode de 6 pages sur l'alternance entre des extraits de la BD imputée à son héros – maladroitement dessinée, avec les fautes d'orthographe de rigueur, sur le papier quadrillé d'un cahier d'écolier – et les discussions entre William et son copain Malcolm, qui lui prodigue ses conseils avisés et sentencieux tout au long de l'exécution (conseils dont voici un florilège : « *Tu dois mettre du suspens, de l'action, de l'humour…* », « *C'est important la narration* » et pour finir « *Applique-toi pour les nichons, c'est important les nichons* »). Les effets comiques tiennent pour une part à la naïveté intrinsèque de cette pseudo-bande dessinée d'enfant, mais aussi à la manière dont William oriente son récit en appliquant immédiatement les conseils de Malcolm. Le dernier effet réside évidemment dans l'apparition inattendue de la sexualité dans cette œuvre infantile. Le « Président » offre une femme à Briscard en récompense de ses services et elle propose aussitôt de lui « sucer la bite ».

Plus subtilement, Larcenet construit son récit sur une série de boucles et d'échos. Ainsi la connotation sexuelle de la chute est-elle comme annoncée par l'*incipit* : « Les gens m'appellent "Bill Baroud", mes amis "le gravement couillu" ». La femme qui assortit ses offres de services sexuels d'un « c'est mon jobe » (rappelons que fellation se dit *blow job* en anglais) ne fait que répéter des mots prononcés plus haut par Briscard, son « jobe » à lui consistant à sauver l'Amérique en danger. Le mélange de deux styles graphiques est, quant à lui, anticipé par le collage de la première vignette, où l'on voit Bill Baroud sur fond d'une photo de San Francisco. Enfin les initiales des deux espions, Bob Briscard et Bill Baroud, ne sont pas seulement les mêmes : phonétiquement, elles font advenir le mot *bébé*, qui renchérit sur la puérilité de l'histoire à la genèse de laquelle nous assistons. Puérilité qui, notons-le, n'exclut pas une évidente maîtrise des composantes du langage de la bande dessinée : tout maladroit qu'il est, l'artiste en herbe use à bon escient de récitatifs, de bulles aux contours différenciés, d'onomatopées, et prend en compte le sens de lecture dans les déplacements de son héros.

Cette histoire montre comment le pastiche de l'art enfantin peut entrer dans cette stratégie de l'ambiguïté qui caractérise une part importante de la création contemporaine. La simple exposition aux yeux de lecteurs adultes de dessins censément exécutés par de très jeunes enfants pour leur propre divertissement sous-entend déjà une réception biaisée. L'invocation de l'innocence et d'une fausse spontanéité au sein d'un scénario retors place le récit sous le signe d'une reprise ironique de la plupart des procédés que nous avons repérés dans les exemples plus anciens : instauration d'une connivence avec l'enfant qu'on a été, démonstration d'habileté dans la contrefaçon, dénonciation de l'arbitraire du code et reconduction de la bande dessinée à ses origines (ici, littéralement, retour du héros sur la naissance de sa vocation, à travers la médiation de la bande dessinée).

Lewis Trondheim a renouvelé le genre en introduisant dans les planches de son album *Monstrueux Bazar*[22] des dessins réellement produits par ses propres enfants, invités par l'auteur à représenter des monstres. Initiative fondée sur une ambiguïté délibérée, car les « monstres » en question ne le sont pas seulement ici en raison de leur anatomie ; ils sont aussi rendus tels par l'altérité de leur facture ET par la maladresse de leurs jeunes concepteurs.

Il y a toutefois un précédent remarquable : dans « L'Étoile loupée », un épisode en cinq planches de *Mademoiselle Sunnymoon*[23], Blutch s'était déjà assuré la collaboration de plusieurs enfants (Manon, Marion, Anaïs et Samuel, dont les noms sont mentionnés en dernière page). Leurs « bonhommes » malhabiles et grossiers – typiques des dessins qu'exécutent les enfants à l'âge de cinq ou six ans – figurent les habitants d'une planète sur laquelle échoue Sunnymoon, égarée dans le cosmos. Ici, une fois encore, le contraste entre la science anatomique dont témoignent les dessins de Blutch et le schématisme approximatif de ces dessins d'enfants est justifié, dans les termes de la fiction, par la confrontation entre des êtres appartenant à deux mondes différents. La quasi-absence de décors concentre d'ailleurs l'attention du lecteur sur ce face à face.

Mais l'humour, dans cet épisode, tient à l'impossibilité, pour ledit lecteur, de prendre au sérieux l'existence d'un peuple extraterrestre qui ressemblerait effectivement à ces bonshommes. Non seulement ils sont d'emblée identifiés pour des dessins de très jeunes enfants (le doute portant uniquement sur le point de savoir s'ils sont réels ou apocryphes), mais il apparaît rapidement que les quelques personnages mis en scène – désignés par leurs noms : le docteur Anatole, sa fille Pénélope, l'ingénieur Boissier… – sont représentés, à chacune de leurs occurrences, par le même dessin repris à la photocopieuse, sans autre

Bob Briscard est convoquer dans la maison blanche et le président il lui dit:
L'AMÉRIQUE est en danger, Bob BRISCARD!
FBI
a bon? Alors, je vais la sauvé.
FBI
Ah ouais, c'est trop coule! merci BOB BRISCARD
de rien
c'est mon job
FBI
THE END
Bill Baroud
ALORS?
LA CLASSE, HEIN?
MAIS C'EST TOUT NAZE!!! Y A PAS D'HISTOIRE !! SI TU VEUX PASSIONNER LE PUBLIC, TU DOIS METTRE DU SUSPENS, DE L'ACTION, DE L'HUMOUR"
TOUT ÇA?!
J'AURAI JAMAIS LA PLACE!
T'AS QU'À METTRE UN SAVANT FOU QUI A INVENTÉ UNE FORMULE POUR DÉTRUIRE LE MONDE
"
ET BOB BRISCARD IL DOIT L'EMPÊCHER
"
BOB BRISCARD!! Un savant fou a inventer une formule magique pour détruire le monde! Il faut que vous l'empêcher!
FBI
D'accord. Alors je vais me battre contre des ninjas
FBI
BANG
ARG!
BANG
FBI
BANG
Mon Dieu! c'est BOB BRISCARD!!
Il est trop fort pour nous!
avec un flingue, c'est facile!

*Larcenet*, La Jeunesse de Bill Baroud © *Fluide Glacial.*

C'est le moment messieurs, elle s'est endormie.
HA HA HA Comment ce cher docteur va-t-il nous prouver que notre étoile est loupée ?
On demande à voir.
C'est tout vu, messieurs les sceptiques.
Évidemment, nous ne sommes pas des forts en thème comme monsieur le docteur Anatole.
Putain, elle est sex!
Regardez messieurs, voilà qui prouve amplement que notre étoile est ratée !
Et alors ? qu'est-ce que c'est ?
Mais une étoile conforme, triple buse! Mathématiquement véritable et complètement précise !
merde, ce cul !
Messieurs, je suggère que nous empruntions le spécimen porteur de la bonne étoile pour analyse!
Suggestion adoptée, doc.

*Blutch,* Mademoiselle Sunnymoon © *Fluide Glacial.*

variation (l'ultime vignette mise à part) que de taille et de cadrage. Enfin, comme dans la planche de *Little Nemo* citée plus haut, la conversation entre Mademoiselle Sunnymoon et ses hôtes a précisément pour sujet la qualité du dessin : nos extraterrestres conviennent que l'étoile qui brille dans leur ciel est « *loupée* », « *ratée* », mal dessinée, et décident de la faire redessiner d'après l'une de celles qui ornent le corsage de Sunnymoon.

Celle-ci garde pour elle les réflexions que lui inspirent ses interlocuteurs. À propos de Pénélope : « *Toi aussi, t'aurais besoin de t'faire redessiner un bon coup, ma vieille* ». ■

1. Cf. le catalogue d'exposition *Les Années Caran d'Ache*, CNBDI, 1998.
2. Dessins reproduits par Philippe Goddin dans *Hergé, Chronologie d'une œuvre*, T. 2, éd. Moulinsart, 2001, p. 141.
3. Notamment dans la 52e planche des *Métamorphoses du jour* (Bulla, 1829), dans le dessin *Une ronde d'enfants* publié dans *La Caricature* du 6 décembre 1832, ou encore dans un dessin à la plume (vers 1830) conservé au musée de Nancy et inventorié sous le titre « Enfants jouant avec un chien dans un jardin public » (inv. 877.998).
4. Cf. le catalogue *Grandville, Dessins originaux*, musée des Beaux-Arts, Nancy, 1986, p. 72.
5. Marie Alamir-Paillard, «Töpffer : l'art de la naïveté », *48/14 La revue du musée d'Orsay*, n°3, sept. 1996, p. 46-57. Cit. p. 47.
6. Dubochet, 1848 ; réédition École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1998.
7. *Grandville, dessins originaux*, op. cit.
8. Art. cit., p. 54.
9. Texte paru dans la *Bibliothèque universelle de Genève*, n°18, juin 1837, p. 334-337 ; repris dans *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, textes réunis et présentés par Thierry Groensteen et Benoît Peeters, Hermann, Paris, "Savoir : sur l'art", 1994 (cit. p. 165).
10. In *9 Art* n°3, janvier 1998, p. 64.
11. Cf. *Coke en stock*, page 3.
12. Et repris en 1978 dans l'album *Archives Hergé*, vol. 2, Casterman, p. 200-201.
13. La plus récente dans le volume 8 de la nouvelle collection *Quick et Flupke*, en 1987 (pp. 18-19).
14. Cf. *L'Indispensable Achille Talon*, Dargaud-Lombard, 1971, p. 16-17.
15. Cf. mon étude « Bandes désignées. De la réflexivité dans les bandes dessinées », *Conséquences*, n°13-14 : « Contrebandes », Les Impressions nouvelles, 2e trim. 1990, p. 132-165, et plus particulièrement les pages 137-143.
16. *Jeux d'influences. 30 auteurs de bandes dessinées parlent de leurs livres fétiches*, PLG, 2001. Cf. p. 56.
17. Réédité par Albin Michel en 1983 et 1992.
18. Cité par Manuel Jover, « L'art à rebours ». *Beaux-Arts Magazine* hors série *Dubuffet*, 1991, p. 9.
19. Sur Melody alias Sylvie Rancourt, cf. notre article « Melody se découvre deux fois », *Les Cahiers de la bande dessinée*, n°73, janv.-fév. 1987, pp. 90-91.
20. Auteur de *La Boîte* et de *La Meilleure du monde* chez Ego comme X.
21. Initialement paru dans *Fluide Glacial* en novembre 2001.
22. Éditions Delcourt, 1999. Les volumes suivants, *Monstrueux Noël* et *Monstrueux Dindon*, sont dessinés par Lewis Trondheim seul.
23. Cf. l'album *Mademoiselle Sunnymoon*, Audie/Fluide Glacial, 1993, pp. 43-47.

# fabrice neaud

Une journée d'études consacrée au *Journal* de Fabrice Neaud (4 volumes parus chez Ego comme X) s'est tenue le 31 janvier 2003 à l'Université Lumière Lyon II, organisée par l'équipe *Langues, textes, Image* à l'initiative de Pierre-Yves Carlot. *9e Art* a voulu prolonger cette rencontre en permettant à trois des intervenants de publier ici une synthèse de leur communication. À la lumière de ces trois approches méthodiques et rigoureuses, les mécanismes à l'œuvre dans le *Journal* gagnent en visibilité et l'esthétique d'un auteur dont la démarche reste unique dans le champ de la bande dessinée apparaît dans toute sa puissance singulière.

*Photo Valérie Berge pour Ego comme X*

Sylvianne Rémi-Giraud

# MÉTAPHORE ET MÉTONYMIE DANS LE *JOURNAL* DE FABRICE NEAUD

**J'ai choisi de m'attacher à l'expression, dans le *Journal* de Fabrice Neaud, de deux figures considérées comme centrales en rhétorique et en linguistique : la métaphore et la métonymie. À partir de l'étude très ponctuelle de quelques exemples[1], j'essaierai de montrer comment ces deux figures acquièrent, dans l'écriture de cet auteur, un pouvoir d'évocation qui pousse l'imaginaire au-delà des représentations véhiculées, de manière plus ou moins stéréotypée, par la langue. J'étudierai successivement la métaphore, puis la métonymie, et, à chaque fois, je rappellerai quelques-unes des notions de base de la linguistique.**

Commençons par la métaphore, en prenant un exemple banal comme *Robert est un bulldozer.* L'approche classique de ce phénomène repose sur la notion de substitution de sens[2]. Le sens propre du mot *bulldozer* « engin de terrassement » se trouve révoqué par le contexte en raison de son incompatibilité avec le nom propre *Robert* et il est remplacé par le sens figuré « ayant une grande puissance d'action » qui rétablit la cohérence de l'énoncé. Dans une perspective structuraliste, cette opération est décrite comme une sélection de traits sémantiques qui permet d'extraire du mot *bulldozer* le trait pertinent par rapport au contexte, en vertu de la relation analogique qui s'établit entre les deux entités en présence (l'homme et le véhicule). Quant au sens propre, il se maintient à l'arrière-plan sous forme d'une « image associée »[3].

Plus récemment[4], nous avons tenté de reformuler et d'enrichir cette présentation un peu trop logique de la métaphore, en faisant la part plus belle à l'image associée. Cette nouvelle approche fait appel à la notion de pluralité des « mondes » présents dans le discours. Ainsi, dans *Robert est un bulldozer,* nous considérons que le mot *bulldozer* fait partie de deux mondes différents : un monde virtuel, imaginé, où il y a bel et bien l'image mentale d'un bulldozer-véhicule, et un monde actuel, celui de Robert, où l'existence effective d'un bulldozer « réel » est évidemment exclue. La métaphore résulte alors de la projection du monde virtuel sur le monde actuel, l'image du bulldozer-véhicule fournissant nombre de propriétés susceptibles de s'appliquer à Robert. Ce dernier, s'il est dépourvu de roues à chenilles et n'exécute pas de travaux de terrassement, n'en est pas moins un homme puissant, énergique, plutôt porté sur l'action que sur la réflexion ou le sentiment, capable, en toute situation, d'aller de l'avant et de franchir les obstacles, avec le risque de bouleverser ou de détruire tout sur son passage – qualités qui se trouvent particulièrement intensifiées par leur rattachement à la puissante machine de l'image-source.

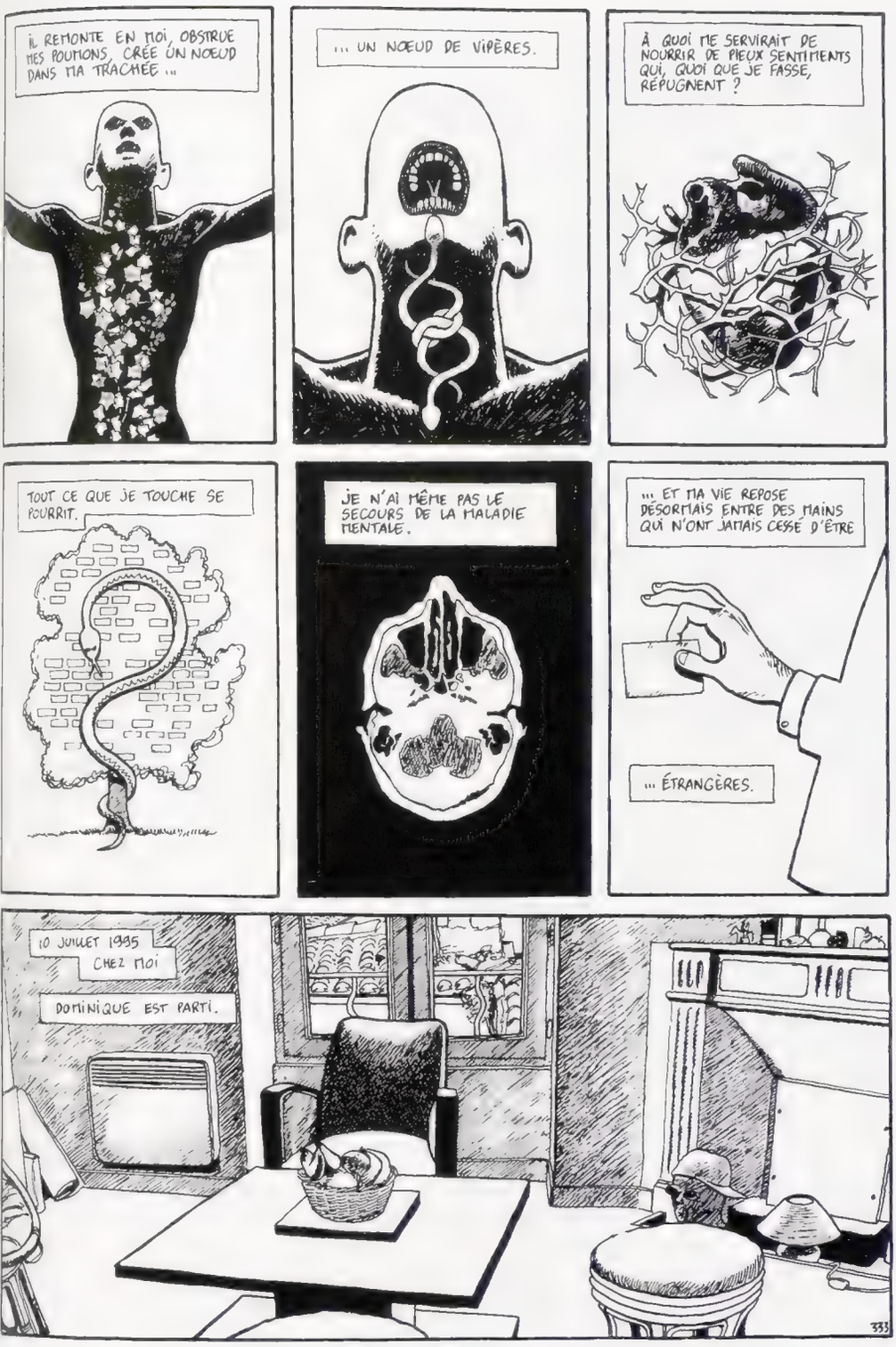
Il est tentant d'essayer de transposer ce mécanisme métaphorique à la bande dessinée. De ce point de vue, le *Journal* de Fabrice Neaud offre une matière d'une grande richesse. On se contentera d'en donner une illustration précise avec les pages 334-335 du tome III (voir ci-après).

Dans chacune des vignettes de la p. 334, il y a un texte encadré qui surplombe une image. Chacun de ces textes contient une métaphore linguistique : *un champ de ruines* ; *je m'écroule en moi-même, je tombe de loin en loin* ; *perchée sur cet ultime rocher encore valide de ma raison* [cette belle lucidité] *se penche* ; ... *au-dessus de mon gouffre* ; *combien vertigineuses sont ses inutiles conclusions !* Ces métaphores linguistiques, plus ou moins stéréotypées, fonctionnent sur le mode du virtuel-actuel que nous venons de décrire. Dans le monde virtuel, il y a l'image mentale de ruines matérielles, l'évocation de chutes physiques (*je m'écroule, je tombe*), d'une position élevée (*perchée, se penche*) au-dessus du vide (*gouffre*), d'une sensation physique de tournis (*vertigineuses*)... Le monde actuel, « réel », est celui de la vie intérieure du sujet, de son état psychique, qu'évoquent directement des mots comme *pauvre esprit malade, cette belle lucidité, ma raison, ses inutiles conclusions.* Dans ce monde réel, on comprend qu'il s'agit de dire, à travers les images précédentes, des sentiments de destruction intérieure (*ruines*), d'abattement extrême (*je m'écroule, je tombe*), de prise de conscience d'un vide absolu (*perchée sur cet ultime rocher, se*

*penche, mon gouffre*). Mais, par projection du monde virtuel sur le monde actuel, les mots métaphoriques disent plus que cela. Les ruines signifient l'altération, la désintégration, la dégradation, le passé, la fuite du temps ou la violence des hommes, etc. Les verbes *s'écrouler* et *tomber* expriment parfaitement le sentiment d'« effondrement » (au sens psychanalytique du terme), la perte soudaine de toute substance intérieure, l'absence de force et d'équilibre psychique. Le *rocher ultime de la raison* opposé au *gouffre* du moi rend sensible l'amenuisement de la résistance, de la solidité des facultés intellectuelles par rapport au caractère insondable et menaçant du sentiment de manque, de vide intérieur...

Ces mots pourraient suffire à transmettre, par leur accumulation et la répétition des traits relatifs à ce mouvement vers le bas, porteur de destruction totale, l'intensité du désarroi du narrateur en face de lui-même. Mais le dessin permet d'aller encore plus loin. D'abord parce qu'il s'empare du monde virtuel de la métaphore pour le faire passer au premier plan – ce que ne peut faire la langue. On voit très concrètement un paysage de ruines, un alpiniste en train de perdre pied, un oiseau juché sur un rocher, un homme qui se penche au bord d'un précipice, un spectacle de cascades. Loin de n'être qu'une illustration secondaire du texte, ces images, parce qu'elles occupent prioritairement l'espace de la page et captent le sens privilégié de la vue, font passer le texte à l'arrière-plan, comme s'il n'était là que pour donner la consigne de lecture appropriée. Mais il y a plus. Par le dessin, ces métaphores acquièrent une vie propre, un supplément d'âme qui va au-delà de ce que peuvent dire les mots. Reprenons nos exemples. Les ruines dessinées ne sont pas celles d'une ville qui vient d'être bombardée mais des ruines antiques, qui se dressent encore fièrement dans un paysage désert : malgré toute la désolation qu'elles inspirent, elles conservent noblesse et beauté, donnant ainsi une dimension esthétique à la solitude du narrateur. Si les verbes *je m'écroule, je tombe* évoquent plutôt la chute au sol d'un homme qui perd l'équilibre, le dessin de l'alpiniste, agrippé désespérément à la corde et les pieds ballants, représente l'imminence d'une chute mortelle dans le vide. La raison, elle, se détache sous la forme d'un oiseau qui, posé sur le sommet de l'un d'entre eux, domine une mer de rochers. Symbole de ce qui reste d'espace et de liberté au sujet, cet oiseau est remplacé, dans la vignette suivante, par une silhouette humaine qui se découpe entre ciel et terre et se penche au-dessus du gouffre, comme si elle allait y tomber – image qui ajoute à la métaphore linguistique l'expression de l'extrême fragilité de l'être, de sa probable fascination pour le vide. Quant à la métaphore banale des *vertigineuses conclusions*,

JE ME REGARDE ALORS, PAUVRE ESPRIT MALADE QUI OPÈRE SUR UN CHAMP DE RUINES...
JE M'ÉCROULE EN TOI-MÊME JE TOMBE DE LOIN EN LOIN. À QUOI ME SERT-ELLE CETTE BELLE LUCIDITÉ ?
... HORMIS À DÉCUPLER LA SENSATION DE VERTIGE QUAND, PERCHÉE SUR CET ULTIME ROCHER ENCORE VALIDE DE MA RAISON ELLE SE PENCHE
... AU-DESSUS DE TON GOUFFRE
... ET COMMENTE.
COMBIEN VERTIGINEUSES SONT SES INUTILES CONCLUSIONS!
COMBIEN ABYSSAL EST SON REGARD PORTÉ SUR LA CRUAUTÉ D'AUTRUI !!
ET VOICI QUE JE M'ÉTOUFFE, QUE JE M'ASPHYXIE ...
UN LIERRE GRIMPE À MA JAMBE.
332
Journal (III), *pp. 334-335, Fabrice Neaud © Ego comme X.*


IL REMONTE EN MOI, OBSTRUE MES POUMONS, CRÉE UN NOEUD DANS MA TRACHÉE ...
... UN NŒUD DE VIPÈRES.
À QUOI ME SERVIRAIT DE NOURRIR DE PIEUX SENTIMENTS QUI, QUOI QUE JE FASSE, RÉPUGNENT ?
TOUT CE QUE JE TOUCHE SE POURRIT.
JE N'AI MÊME PAS LE SECOURS DE LA MALADIE MENTALE.
... ET MA VIE REPOSE DÉSORMAIS ENTRE DES MAINS QUI N'ONT JAMAIS CESSÉ D'ÊTRE ... ÉTRANGÈRES.
10 JUILLET 1995 CHEZ MOI
DOMINIQUE EST PARTI.

elle se régénère au contact de chutes d'eau impressionnantes...

Poursuivons notre lecture. On découvre alors une métaphore d'autant plus saisissante que, contrairement aux précédentes, elle n'est pas préconstruite dans le lexique. Il s'agit de la métaphore du lierre, qui dit l'envahissement progressif et effrayant d'une sensation de resserrement, de paralysie (*un lierre grimpe à ma jambe*), puis d'étouffement (*il remonte en moi, obstrue mes poumons, crée un nœud dans ma trachée*), jusqu'à la métamorphose du végétal en *nœud de vipères*. On peut se demander ici ce que vaudrait le texte sans le dessin. En l'absence d'une interprétation « clef en main » – le lierre étant plutôt porteur des valeurs positives d'attachement et de fidélité que synonyme d'agrippement menaçant – le texte seul aurait sans doute quelque chose de déroutant. Quant au dessin, non seulement il permet au lecteur d'effectuer le « réglage » sémantique approprié, mais il impose avec tant de force le monde virtuel de cette prise de possession du corps par le végétal puis le reptile qu'on peut se demander s'il ne nous fait pas toucher là aux frontières du fantastique[5]...

L'approche de la métonymie, dans le *Journal* de Fabrice Neaud, révèle également une expression très personnelle de cet auteur. Comme la métaphore, la métonymie peut être décrite en terme de substitution d'un sens figuré à un sens propre. Ainsi dans la citation de Flaubert *Ils [l'] aperçurent devant un bol de punch en compagnie d'un chapeau rose,* le sens propre de *chapeau rose* (« coiffure de forme rigide »), incompatible avec le contexte, est remplacé par le sens figuré « jeune femme », qui rétablit la cohérence de l'énoncé. Mais il n'est pas besoin ici de faire appel à deux « mondes » différents. Les deux significations, propre et figurée, appartiennent l'une et l'autre au monde actuel de l'énoncé, dans lequel se trouve effectivement une jeune femme portant un chapeau rose. L'intérêt de la métonymie est que, à partir de ces deux éléments qui sont en rapport l'un avec l'autre, elle fait passer au premier plan de la scène celui qu'on n'attend pas logiquement (le chapeau rose) au détriment de celui qui est attendu (la jeune femme) et qui reste à l'arrière-plan. Si la métaphore sollicite l'imagination en projetant un monde virtuel sur le monde actuel, la métonymie crée la surprise en révélant un ordre inattendu dans le monde actuel. Il existe un grand nombre de types de métonymies, qu'il serait inutile de détailler ici[6]. On note toutefois une forte tendance dans le lexique à exprimer métonymiquement diverses fonctions humaines par les organes supposés en être le siège, comme, par exemple, l'intelligence représentée par la *tête*, la dignité par le *front*, l'autorité par la *main*, le travail par le *bras*, l'allure par le *pied*, etc. Dans ce réseau lexical, on retiendra le *cœur*,

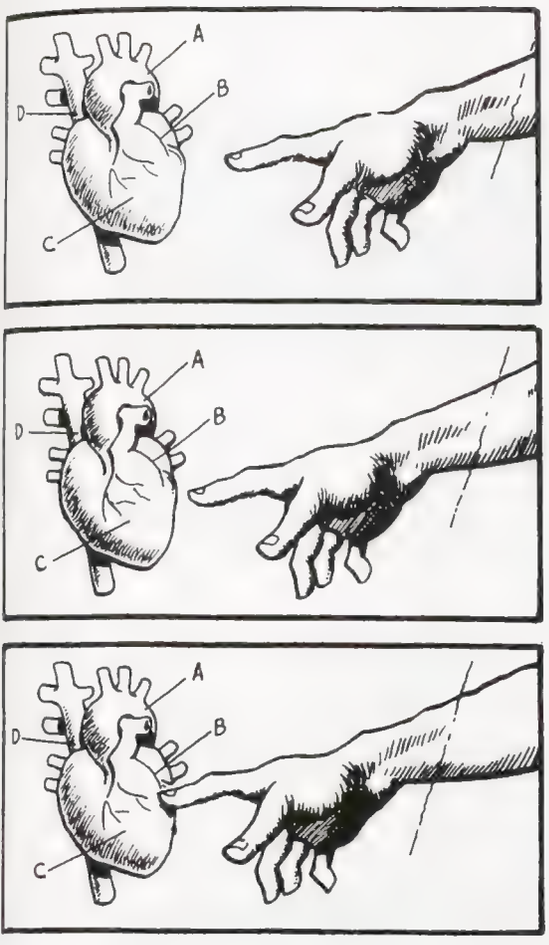
dont le traitement métonymique, dans le *Journal* de Fabrice Neaud, attire tout particulièrement l'attention.

Le mot *cœur*, dans la langue, est très riche en significations. Il y a d'abord l'organe physique, qui donne lieu à deux types de perception[7]. Dans la perception commune, le cœur est avant tout un organe profond, vital, qui bat dans notre poitrine. Mais le cœur est aussi l'objet d'un savoir savant, pour lequel il est l'organe central de l'appareil circulatoire. Dans le champ de ce savoir prolifèrent des expressions techniques (*cœur droit, cœur gauche, cavités du cœur, enveloppes du cœur, contraction, dilatation du cœur*, etc.), des dérivés construits sur le radical *cardi(o)* (*cardiaque, myocarde, électrocardiogramme, tachycardie*, etc.), sans compter les mots associés (*oreillette, ventricule, palpitation, pulsation, infarctus*, etc.). D'un point de vue linguistique, ces deux types de perception, l'une commune, l'autre scientifique, sont distinctes et c'est le cœur « courant », pour ainsi dire, qui donne lieu aux acceptions figurées de ce mot. Point besoin de se représenter les oreillettes et les ventricules du muscle cardiaque pour dire qu'*on vous arrache, qu'on vous fend, qu'on vous crève le cœur, qu'on accepte quelque chose de bon cœur, qu'on écoute son cœur, qu'on donne son cœur à quelqu'un, qu'on a bon cœur, qu'on ouvre son cœur, qu'on parle à cœur ouvert*, etc. Dans tous les cas, le cœur est considéré métonymiquement comme le siège de l'affectivité, qu'il s'agisse d'émotions, de désirs, de sentiments, d'amour, de vécu intime. Plus précisément, la figure permet de faire passer au premier plan la partie du corps dans laquelle on situe ces manifestations affectives plutôt que de les exprimer directement par des mots abstraits. Ajoutons que toutes ces expressions sont particulièrement stéréotypées et que la force de l'image s'en trouve considérablement affaiblie.

C'EST DANS UN MURMURE, ALORS, QUE JE LUI AVOUE
JE LUI AVOUE POUR LES SOIRS D'ATTENTE
TANDIS QU'IL L'IGNORAIT...
JE LUI AVOUE MA CRAINTE ET MON BONHEUR QU'IL SOIT LÀ,
JE LUI DIS QUE MAINTENANT JE PEUX CROIRE EN MOI-MÊME.
JE LUI DIS COMBIEN C'EST BON D'ÊTRE CONTRE LUI,
ET JE LUI AVOUE
ENFIN
QUE JE L'AIME ENCORE.

Journal (I), *p. 58, Fabrice Neaud © Ego comme X.*

Fabrice Neaud, dans les extraits qui ont été retenus (pages 58, 61, 63 du tome I), n'utilise pas le mot *cœur* mais il dessine un cœur. Et, contrairement à toute attente, il ne lui donne pas la forme épurée et stylisée habituelle, dont le caractère stéréotypé serait en parfaite adéquation avec les métonymies linguistiques, mais il choisit de reproduire très fidèlement l'organe des planches anatomiques. À première vue, on pourrait penser qu'il y a une contradiction entre la forme et le message. D'un côté, on a un dessin qui illustre la signification scientifique du mot *cœur*, et qui sollicite donc un point de vue objectif, parfaitement dénué de sentiment, alors que, de l'autre, il s'agit bien de dire les différents moments, très forts, d'une relation amoureuse, où le narrateur exprime successivement son émotion, son amour, sa souffrance... Or, paradoxalement, la mise en avant de ce muscle cardiaque a pour effet de donner à l'expression de ces affects une intensité maximale, alors que la forme tradi-



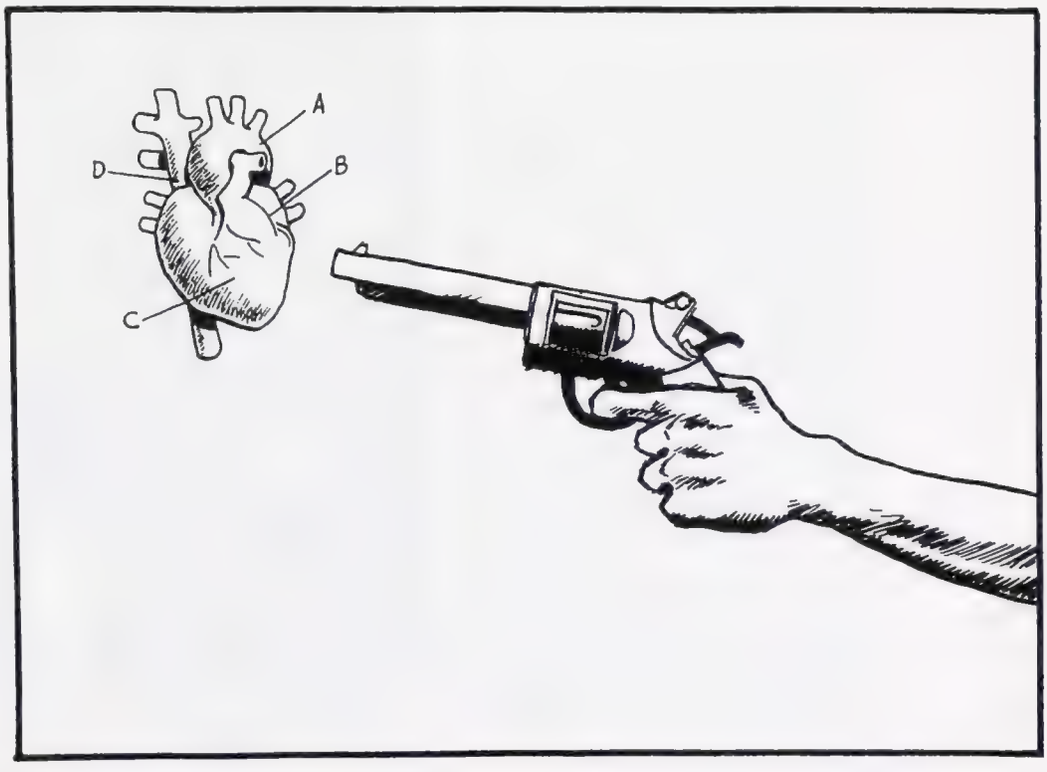

Journal (I), *p. 61, Fabrice Neaud © Ego comme X.*

tionnelle du cœur stylisé n'en offrirait qu'une version totalement affadie. On peut tenter de trouver une explication à ce phénomène. La représentation de ce cœur physiologique, charnu, pourvu d'oreillettes et de ventricules, confère à cet organe un relief et une autonomie surprenants qui oblige à le considérer en lui-même et pour lui-même. Cette lecture se trouve renforcée par le dépouillement des images qui détachent le dessin sur un fond blanc et nu, d'où le texte est le plus souvent absent. Ainsi le cœur apparaît-il comme coupé de toute attache, ayant sa vie propre, indépendamment de la personne à laquelle il se substitue. Et quand un texte commente l'image (p. 58), c'est, sous couvert de la première personne (*je*), le cœur qui *parle* directement, métaphore et métonymie se trouvant ici réactivées simultanément. C'est dire en quelque sorte que le sujet n'est plus représenté que par son cœur, que sa conscience d'être s'abolit devant des sentiments dont la force et l'intensité se trouvent authentifiées par la traduction physique qu'en donne l'image. Mais, dans ces dessins, il y a encore autre chose[8]. Si le sujet s'abolit, le corps tout entier s'efface lui aussi. Le cœur, organe profond et vital, se trouve livré au monde extérieur, sans défense, sans protection corporelle. Ainsi se trouvent soulignées l'extrême vulnérabilité de l'être, et, partant, la force des émotions et des sentiments quand on a le cœur « touché » (p. 61 et 63), que ce soit par la grâce de l'amour (quand s'approche la fameuse main de Dieu[9]) ou par le coup d'une parole mortelle (le revolver). Métonymies et métaphores s'entrelacent ici pour nous faire partager le passage de l'extase amoureuse à la détresse absolue de la séparation...

Ces quelques lignes ne donnent qu'une toute petite idée de la force suggestive des figures (métaphore et métonymie) par lesquelles le narrateur du *Journal* exprime son monde intérieur. Leur mise en forme très élaborée permet de mesurer à quel point le dessin possède un langage propre, qui s'allie aux mots, s'en différencie ou s'en détache, jouant en contrepoint ou en solo sa propre partition et se révélant, comme toute expression artistique, fondamentalement irréductible. ■

*Sylvianne Rémi-Giraud est professeur de linguistique française à l'Université Lumière Lyon II.*

1. Je remercie Pierre-Yves Carlot et Hugues Constantin de Chanay d'avoir su orienter judicieusement la sélection de ce corpus.
2. G. Molinié, 1992, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Les Usuels de Poche.
3. Pour cette analyse, on se reportera à M. Le Guern, 1973, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse.
4. Voir, en particulier, H. Constantin de Chanay, S. Rémi-Giraud, à paraître, « Des ressorts, des bulldozers, des tremblements et des chapeaux : pour des tropes hors catégories », *Actes du Seizième Colloque International du CerLiCo*, Université de Tours, 7-8 juin 2002.
5. On pense au nénuphar mortifère que Chloé porte dans sa poitrine, dans *L'Écume des jours* de Boris Vian.
6. G. Molinié, *id.*.
7. On se reportera à J. Picoche, 1995, « Combien y a t-il de *cœur(s)* en français ? », *Langue française*, 105, p. 120-125. En ce qui concerne l'histoire du cœur dans la science et les arts, on consultera J.-L. Binet et Ph. Meyer, 2002, *L'Art et le cœur*, Paris, l'Iconoclaste.
8. Qu'une discussion avec Hugues Constantin de Chanay a contribué à mettre à jour.
9. On reconnaît la main de Dieu de *La création d'Adam*, peinte par Michel-Ange sur la voûte de la chapelle Sixtine.




Journal (I), *p. 63, Fabrice Neaud © Ego comme X.*

Hugues de Chanay

# TEMPS PARTAGÉS, TEMPS RETROUVÉS : LECTURE SOUS INFLUENCE

**Les quelques réflexions qui suivent sont nées du plaisir pris à la lecture du *Journal* de Fabrice Neaud. Remontant à la source de ce plaisir, j'ai cru y trouver des *polyphonies temporelles* et une *empathie somatique* : mots un peu opaques que je vais tâcher d'éclaircir.**

Du plaisir à l'empathie il n'y a qu'un pas – d'autant que ce plaisir fut *partagé*, ainsi que l'a mis en évidence la discussion avec d'autres lecteurs : chacun a eu le sentiment, lisant le *Journal*, d'être placé en quelque façon dans l'*état adéquat*, comme à l'intérieur d'une pensée, d'une méditation, dans une sorte de sphère intime (sentiment tout à fait bienvenu pour qui est plongé dans le journal d'un autre). Ce consensus ne s'établit donc pas sur les « contenus » (accord/désaccord, voire identification/non-identification au narrateur), mais sur l'expérience même de la lecture, comme s'il y avait dans l'œuvre de quoi produire un rapport déterminé du livre au lecteur et du lecteur au livre – une vertu communicative permettant transitoirement aux « états d'être » exposés dans le *Journal* de se projeter dans le lecteur, ou inversement à ce dernier de s'y installer. D'où la notion d'*empathie*, qui place la lecture non plus sur le plan, distant, de l'intellection (le savoir des informations décodées, voire l'appréciation esthétique), mais sur celui, fusionnel, du vivre – comme dans la peau et dans la tête de celui qui pour nous, dans son journal, revit en écrivant, et dont on adopte la voix en lisant.

Mon hypothèse est que le *Journal* est conçu de manière à provoquer un rythme intérieur de pensée chez le lecteur : que l'on se sent à la place du narrateur, non seulement par le regard (dans les cas de points de vue

BON.
BEN MOI, JE NE SUIS PLUS FATIGUÉ DU COUP.
JE CROIS QUE JE VAIS ALLER FAIRE UN TOUR...
...UNE PETITE BALADE SUR LES REMPARTS.
TRANQUILLE.
Bonsoir
Bonsoir
MA VOISINE.
DEUX ANS QU'ELLE VIT AU DESSUS DE MOI, ET A PEINE UN BONSOIR.

Journal (I), *p. 8, Fabrice Neaud © Ego comme X.*

subjectifs : on voit les scènes comme par ses yeux), ni seulement par le discours à la première personne que l'on intériorise par la voix silencieuse de la lecture pour soi (tous procédés efficaces qu'utilise le *Journal*), mais aussi par le (ou les) régime(s) temporel(s) de la lecture. D'où l'adjectif *somatique* : car le rythme de la lecture, c'est un mode d'être du corps du lecteur par rapport au temps. Ce qui nous mène aux *polyphonies temporelles.*

Quiconque aborde la question du rythme dans l'écriture de F. Neaud doit savoir qu'il en a esquissé une théorisation dans le *Journal* (T. 2, p. 112 : la métrique de la poétique classique – césures des alexandrins – est mise en relation avec le rôle de l'espace – taille et disposition des cases – dans la mise en séquence de la bande dessinée) et, à n'en pas douter, ce qui apparaît là n'est que la partie émergée de l'iceberg. Ces pages envisagent le rythme sur une dimension temporelle linéaire simple, du point de vue de la production. L'intuition qui est développée ici s'occupe de l'autre versant (la réception), et considère que c'est une sorte de *pluri-linéarité* temporelle qui « fait mouche » à la lecture : d'où le recours à une métaphore musicale, la *polyphonie.* Plusieurs temps se superposent en effet dans ce journal, qui sont susceptibles aussi bien de s'épauler que de se contrecarrer. Je vais m'efforcer de les trier brièvement en distinguant trois plans :

(1) le temps « temporel », ou si l'on veut, *chronique,* qui est double :
– temps des événements racontés ;
– temps de la remémoration (il y a un décalage temporel entre le temps du vécu, et celui de sa mise en journal)[1].

(2) le *régime énonciatif* du temps, qui correspond à la relation établie dans le message (en l'occurrence le *Journal* sous sa forme BD) entre les deux temps précédents. Ce régime énonciatif lui aussi se dédouble, puisque depuis Benveniste[2] l'on distingue :
– le mode du *récit* : il instaure une coupure entre ce qui est raconté, qui acquiert une sorte d'autonomie temporelle, et le moment de l'énonciation ;
– et le mode du *discours* : il établit au contraire une continuité entre l'énoncé et l'énonciation.

(3) le temps de la lecture « réelle » : et en BD, lire c'est à la fois (re)dire les mots de sa voix intérieure, et voir les images ; temps double donc, durée de la parole intime et durée du parcours de l'œil.

En effet, ces trois plans s'entrelacent sur deux terrains : le terrain *linguistique*/le terrain *iconique.* En s'entrelaçant, ils produisent des effets, d'une part de *contraction* ou de *dilatation,* d'autre part de *proximité* ou de *distance.*

JE SORS POUR RENCONTRER DES GENS,
... MAIS ILS DORMENT AU-DESSUS DE MA TÊTE.
POURQUOI ALLER LES CHERCHER AILLEURS?
... PEUT-ÊTRE PARCE QU'ON SOUHAITE TOUJOURS CE QU'ON N'A PAS.
...
LE VENT EST CHAUD
J'ADORE CE TEMPS.
IL FAIT DÉJÀ NUIT.
... ÇA M'A TOUJOURS AMUSÉ DE SORTIR LA NUIT EN TRAVAILLANT DE JOUR POUR L'ÉGLISE!
IRONIE DU SORT DE DEVOIR RÉALISER UN "CHEMIN DE CROIX" APRÈS UN AN ET DEMI DE CHÔMAGE.
LA RUE EST DÉSERTE
L'ENTRÉE DU JARDIN PUBLIC
HOP.

Journal (I), *p. 9, Fabrice Neaud © Ego comme X.*

## TEMPS CHRONIQUE

### *– des événements racontés*

F. Neaud fait de la mise en grille des vignettes un usage contrôlé (il induit une rythmique répétitive de la lecture) et récurrent (les écarts en sont d'autant plus signifiants). Les pp. 8 et 9 du T. 1 en illustrent la lecture par défaut : l'enchaînement chronologique, avec entre chaque vignette des micro-ellipses temporelles qui ne sont pas censées être perçues comme telles mais qui, au même titre que des raccords cinématographiques, suggèrent la continuité du « vécu » en dépit des discontinuités de la grille. Texte et image sont ici *convergents – synchrones* : la voix *in*[3] silencieuse (paradoxe connu de la voix intérieure d'un personnage présent dans le champ) appartient au même espace-temps que les événements présentés à l'image.

Cette convergence s'enrichit de deux polyphonies subtiles (énonciative et chronique) : toutes les vignettes montrent le personnage observé de l'extérieur (alors qu'il est seul dans sa chambre) : image recomposée *a posteriori*, sur le mode de la distance à soi, du *il* vu plutôt que du *je* observant, c'est-à-dire avec un régime de récit[1], tandis que le texte, rédigé au *je*, immédiatement ancré à son personnage dessiné, suit le régime intérieur du discours sur le mode de la proximité à soi – et jette en outre discrètement un pont entre ce qui est décrit et son écriture ultérieure.

### – *de la remémoration*

L'exemple de la p. 27 (T. 1) montre qu'il faut en fait distinguer ici deux temps :
– la consignation après coup (carnet journalier) ;
– la mise en œuvre ultérieure (dite *Journal*).

Du re-travail ultérieur des notes correspondant à la mise en œuvre sont affichées des marques
– *linguistiques* : commentaires métadiscursifs (« je tenais à le préciser »),
– *iconiques* : biffures – masquage des patronymes, numéros de téléphone (passage du privé au public) ; flèches indiquant le point de greffe du commentaire,
– *plastiques* : en marge, rédigés en oblique, non justifiés, discontinus – disposés « en archipel » –, les commentaires s'opposent en tous ces points aux textes « initiaux » dont nous aurions un échantillon ; l'opposition majuscules/minuscules contrarie les attentes (minuscules : carnet, majuscules : œuvre. Et c'est l'inverse) : le carnet est ainsi présenté comme anticipant l'œuvre qui en sortira, tandis que la mise en œuvre manifeste qu'elle est l'heure du bilan intime…

Ce passage est l'un des rares cas où F. Neaud s'adresse implicitement au lecteur – l'information « je fais 1 m 83 » n'est pertinente que pour un public qui ignore tout de l'énonciateur. Au double temps se superpose, ici encore, un double régime énonciatif.

## RÉGIME ÉNONCIATIF

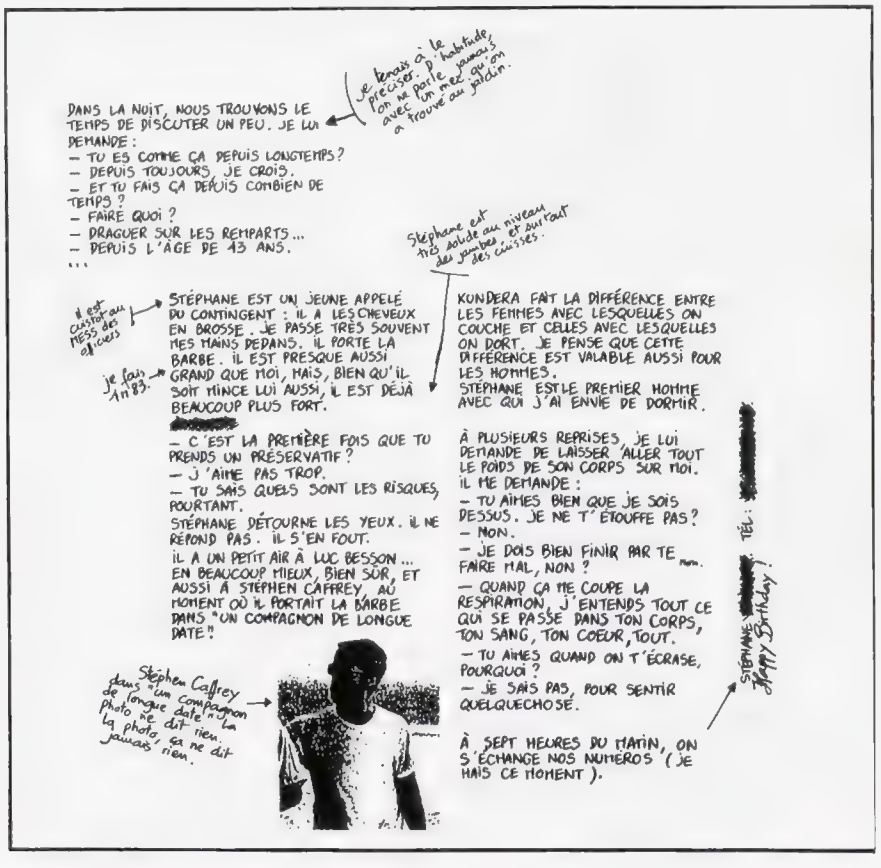
### *Récit*

Dans le texte, ce régime énonciatif est rarissime (donc marqué) : je n'en ai trouvé qu'un exemple (T. 2, p. 50, cases 6, 7, 8 et 9), dont la marque la plus évidente est l'emploi du passé simple ; les imparfaits d'habitude des cases 4 et 5 font une transition souple avec le régime de discours précédent, qui sera restauré case 9 par l'adverbe « aujourd'hui », et le présent de l'indicatif qui le suit : on ne saurait mieux user des effets de mise à distance du récit, et de proximité du discours. Effet une fois encore subtilement dosé : car à l'image, le régime est de discours (vision subjective : « regards caméra » d'autrui, cases 1, 3 et 5 ; point de vue de l'observateur toujours invisible, sur le lit, case 5, René, cases 2, 3, 6, 7, l'épagneul case 9 ; sans oublier la case 8, noire : pur univers intérieur, de pensée, où l'on ne « se » voit pas ?). La dissonance de régime entre texte et image montre bien que la disjonction avec le passé instaurée par le régime du récit n'est pas la coupure de l'oubli, mais une manière de se présenter en discontinuité avec ce qui est raconté – de *tirer un trait*.

À l'image, récit et discours alternent de manière équilibrée et nullement aléatoire – exemple déjà cité du T. 1 p. 8 : ces images sur le mode du *il* sont très nombreuses au fil des quatre tomes – et, semble-t-il, de préférence lorsque le personnage est seul, ou en proie à l'hostilité de l'entourage (on aurait alors dans la distance énonciative une traduction graphique de l'isolement).

### *Discours*

On l'a dit : le texte obéit majoritairement à ce régime énonciatif de l'ancrage conjoint. Quant à l'image, elle présente de nombreux exemples, frappants, que l'on peut repérer sur la base de deux types de critères…
– *intra-iconiques* : regards caméra (ainsi le splendide gros plan de Stéphane, T. 1 p. 77 case 2, qui rétroagit sur la case 1), angles d'observation correspondant à des expériences de vision familières (contre-plongée sur le lavabo, à distance idoine, T. 2, p. 42, case 6),
– *extra-iconiques* : par propagation du régime du texte accompagnateur, lorsqu'il est lui-même de discours,
… et qui placent le lecteur au point d'observation du protagoniste principal, qu'il épouse ce faisant : la grande force de l'idée d'un journal intime en bande dessinée, c'est que le *je* qui dit peut s'y redoubler d'un *je* qui voit.


DANS LA NUIT, NOUS TROUVONS LE TEMPS DE DISCUTER UN PEU. JE LUI DEMANDE :
– TU ES COMME ÇA DEPUIS LONGTEMPS ?
– DEPUIS TOUJOURS, JE CROIS.
– ET TU FAIS ÇA DEPUIS COMBIEN DE TEMPS ?
– FAIRE QUOI ?
– DRAGUER SUR LES REMPARTS…
– DEPUIS L'ÂGE DE 13 ANS.
…
Je tenais à le préciser. D'habitude, on ne parle jamais avec les mecs qu'on a trouvé au jardin.
Stéphane est très solide au niveau des jambes et surtout des cuisses.
Il est custode au Mess des officiers
STÉPHANE EST UN JEUNE APPELÉ DU CONTINGENT : IL A LES CHEVEUX EN BROSSE. JE PASSE TRÈS SOUVENT MES MAINS DEDANS. IL PORTE LA BARBE. IL EST PRESQUE AUSSI GRAND QUE MOI, MAIS, BIEN QU'IL SOIT MINCE LUI AUSSI, IL EST DÉJÀ BEAUCOUP PLUS FORT.
Je fais 1m83
KUNDERA FAIT LA DIFFÉRENCE ENTRE LES FEMMES AVEC LESQUELLES ON COUCHE ET CELLES AVEC LESQUELLES ON DORT. JE PENSE QUE CETTE DIFFÉRENCE EST VALABLE AUSSI POUR LES HOMMES.
STÉPHANE EST LE PREMIER HOMME AVEC QUI J'AI ENVIE DE DORMIR.
– C'EST LA PREMIÈRE FOIS QUE TU PRENDS UN PRÉSERVATIF ?
– J'AIME PAS TROP.
– TU SAIS QUELS SONT LES RISQUES, POURTANT.
STÉPHANE DÉTOURNE LES YEUX. IL NE RÉPOND PAS. IL S'EN FOUT.
IL A UN PETIT AIR À LUC BESSON… EN BEAUCOUP MIEUX, BIEN SÛR, ET AUSSI À STEPHEN CAFFREY, AU MOMENT OÙ IL PORTAIT LA BARBE DANS "UN COMPAGNON DE LONGUE DATE".
À PLUSIEURS REPRISES, JE LUI DEMANDE DE LAISSER ALLER TOUT LE POIDS DE SON CORPS SUR MOI. IL ME DEMANDE :
– TU AIMES BIEN QUE JE SOIS DESSUS. JE NE T'ÉTOUFFE PAS ?
– NON.
– JE DOIS BIEN FINIR PAR TE FAIRE MAL, NON ?
– QUAND ÇA ME COUPE LA RESPIRATION, J'ENTENDS TOUT CE QUI SE PASSE DANS TON CORPS, TON SANG, TON CŒUR, TOUT.
– TU AIMES QUAND ON T'ÉCRASE, POURQUOI ?
– JE SAIS PAS, POUR SENTIR QUELQUECHOSE.
Stephen Caffrey dans "un compagnon de longue date" : la photo ne dit rien… la photo, ça ne dit jamais rien.
STÉPHANE [redacted] TÉL : [redacted] Happy Birthday !
À SEPT HEURES DU MATIN, ON S'ÉCHANGE NOS NUMÉROS (JE HAIS CE MOMENT).

Journal (I), *p. 27, Fabrice Neaud © Ego comme X.*

## TEMPS DU LIRE

### *Dire*

Le temps nécessaire à l'œil pour maîtriser le contenu textuel d'une page et en faire le transcodage à rebours peut être estimé relativement : l'abondance de texte allonge à proportion le temps que l'on passe sur une vignette – exemple déjà cité du T. 1 p. 27 : on s'y attarde ; le texte occupe souvent une grande place chez F. Neaud (le bilan ne s'y fait pas à la va-vite). Mais le temps y est aussi, d'une certaine manière, qualitatif : l'ampleur de certaines phrases (qui enjambent plusieurs vignettes), la sophistication de leur construction en périodes balancées (il n'est pas anodin que le mot de *période* signifie à la fois sur les registres syntaxique et temporel), en un mot leur rhétorique parfois « proustienne », font que les vignettes sont souvent débordées, en amont comme en aval, par un discours qui les donne à interpréter sur sa vaste méditation en toile de fond, et qui ainsi, le temps que prend ce recadrage global, suspend leur déroulement. Le *Journal* est à lecture lente – ou ample : écrit non comme la vie qui file mais la mémoire qui garde.

### *Voir*

Enfin, le temps du voir : relatif à la taille du cadre, mais aussi à certaines marques visuelles spécifiques au dessin. Aux antipodes du « flash » photographique, l'énonciation du dessin laisse dans l'espace une empreinte temporelle de sa mise en signes. Reprenons l'exemple des beaux portraits de Stéphane (T. 1 p. 77) : le temps de la vision, à la réception, s'ajuste au temps pris au tracé, pour peu que l'on se prenne à parcourir ce visage le long de chacun des traits qui le composent, zigzags rapides et continus (encolure du pull) ou au contraire segments discontinus, méticuleux, parallèles (sourcils, arêtes du nez, ossature du visage…), dont chacun signifie – de la réalisation à la conception – un geste de la main, un choix de la technique appropriée, une délicatesse qui a su laisser leur juste et vaste place aux blancs, et surtout du temps. Le visage que l'on voit a été mûri, on peut y lire (et y éprouver, dans le temps ralenti de ce parcours de l'œil) la profondeur temporelle de sa minutieuse élaboration – ainsi prend-on part à la contemplation, et peut-être éprouve-t-on, à travers ce plaisir pris à regarder l'image, une parcelle de ce désir qui l'a fait si longuement construire.

Journal (I), *p. 77, Fabrice Neaud © Ego comme X.*

## CONTRACTION/DILATATION, PROXIMITÉ/DISTANCE

Les macro-ellipses temporelles sont monnaie courante dans tout récit d'envergure, le *Journal* n'y fait pas défaut : le suivi chronologique est alors assuré par le texte (T. 1 p. 81 : « *Depuis des années/je n'ai connu que des hommes qui s'en vont//Fin janvier, j'ai rencontré M.* »[5]), qui peut aussi donner une consigne de lecture non chronologique, mais thématique, des images (ex. déjà cité, T. 2 p. 50, du récit concernant René). C'est en revanche principalement aux images que revient ici le pouvoir de *dilater* le temps[6] : de manière interne d'une part, puisqu'elles prennent en charge ce qui est normalement dévolu dans les textes aux descriptions (*supra* : le temps du *voir*), mais aussi dans leur mode d'enchaînement ; en voici deux exemples.

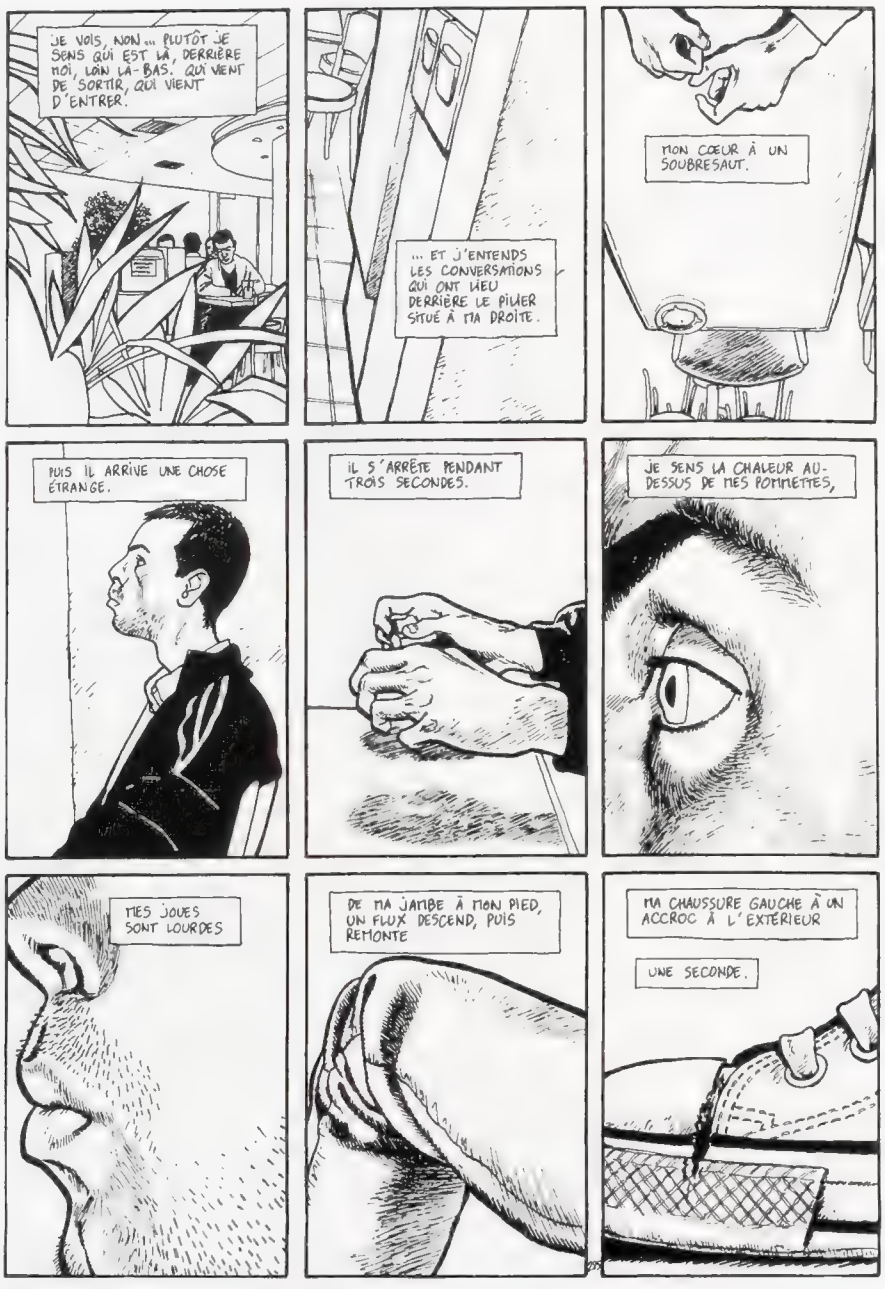
L'un, T. 2 p. 42, où la lecture des cases 1 à 4 n'est pas purement chronologique, mais égrène une sorte de temps immobile que la répétition à la fois fige et étire. De la case 1, noire, à la case 2, il n'y a qu'un changement de point de vue, subjectif sur ce qui n'est pas vu, puis objectif sur celui qui refuse de voir, qui peut fort bien s'interpréter en simultanéité. Des cases 2 à 4, l'élargissement du cadrage (effet de zoom arrière) conserve l'image du visage immobile : chaque case reste chargée du contenu de la précédente – c'est moins une succession (qui abolit) qu'un processus (qui retient) : difficile émersion du sommeil… Entrer dans le temps diurne est un arrachement à la nuit (de 2 à 3 : disparition du noir) – ou, ce qui revient au même, un abandon à l'univers impitoyable du jour (apparition du décor en 4 : tout est visible, le pauvre écran des mains est le dernier refuge jusqu'à ce que tôt ou tard, de guerre lasse, on abandonne la pose ; il faut alors vivre, et voir : case 5).

L'autre, T. 3 p. 287 (sv) : la transition entre point de vue subjectif (cases 1 et 2) et objectif (cases 4 à 9)

est assurée par l'étrange case 3, quasi *anti-subjective* : vision subjective inversée – d'où un effet « planant » – au moment du soubresaut cardiaque, thématisé ainsi dans l'image et le texte. La régularité du « gaufrier » semble en reproduire le rythme, étiré par le texte (répétitif dans sa construction et suspensif grâce aux présents de narration) et par l'image (fragmentation en détails du personnage immobile). Il y a un très fort effet de contraste entre l'extériorité de la vision de soi (*distance*) et la *proximité* du « je » (texte) et des gros plans (image) ; l'arrêt sur les détails leur confère une présence inédite et envahissante – figure dite d'hypotypose, qui est ici un mode très puissant d'écriture du souvenir, comme revécu (et lu) au rythme même où il avait été vécu, en une dilatation qui frise l'arrêt cardiaque.

### *UN EXEMPLE POUR FINIR : TEMPS DU VÉCU/TEMPS DE LA MÉMOIRE*

T. 1, pp. 21 à 23, un soir de drague au parc devient par jeu polyphonique l'emblème de tous ceux qui s'y sont suivis, et ressemblés : l'apparente suite chronologique des vignettes ne retranscrit pas un vécu « au quotidien » mais une synthèse *a posteriori*. La périodicité de la construction, ses anaphores, demandent à la lecture (loin de la saussurienne linéarité du langage) de capitaliser le discours comme en une nappe étale – la mémoire du lecteur doit s'ajuster, pour la durée des trois pages, à celle du narrateur : *« en attendant, se succèdent les erreurs d'appréciation / et les roues de secours »*, lit-on p. 21 ; erreurs et roues seront développées ensuite, les premières p. 22, les secondes p. 23, qui conclura *« enfin, entre la roue de secours et l'erreur d'appréciation, c'est tout juste s'il reste de la place / pour de vraies rencontres »*. De ce fait, les instants présentés à l'image, plutôt que de se céder la place, se relient comme en une grande phrase musicale (où chaque segment est toujours à la fois *élan vers* et *rappel de*) qui organise le récit. Mode plus expositif que narratif, car malgré l'effet de présence produit par la vision subjective, les vignettes sont perçues sur un mode distancié : le fil conducteur, textuel, est le sens (passé organisé et dit par la mémoire) et non le temps (chronos), sur le mode du souvenir plus que du (re)vivre.


JE VOIS, NON... PLUTÔT JE SENS QUI EST LÀ, DERRIÈRE MOI, LOIN LÀ-BAS. QUI VIENT DE SORTIR, QUI VIENT D'ENTRER.
... ET J'ENTENDS LES CONVERSATIONS QUI ONT LIEU DERRIÈRE LE PILIER SITUÉ À MA DROITE.
MON CŒUR À UN SOUBRESAUT.
PUIS IL ARRIVE UNE CHOSE ÉTRANGE.
IL S'ARRÊTE PENDANT TROIS SECONDES.
JE SENS LA CHALEUR AU-DESSUS DE MES POMMETTES,
MES JOUES SONT LOURDES
DE MA JAMBE À MON PIED, UN FLUX DESCEND, PUIS REMONTE
MA CHAUSSURE GAUCHE À UN ACCROC À L'EXTÉRIEUR
UNE SECONDE.

Journal (III), *p. 287, Fabrice Neaud © Ego comme X.*

Ainsi la rhétorique polyphonique a-t-elle pour effet de situer le lecteur, non pas tant au cœur de l'événement remémoré, qu'au cœur de la mémoire même. D'où peut-être cette *intimité*, cet *état adéquat*, que l'on ressent à la lecture du *Journal* : justesse de son écriture, justesse de sa lecture. ■

*Hugues de Chanay est maître de conférences en linguistique et sémiologie à l'Université Lumière Lyon II.*

1. Ce décalage est d'autant plus marqué chez F. Neaud que son *Journal* (en cela atypique) n'est pas le carnet où sont consignés quotidiennement les événements de la journée, mais une réécriture ultérieure de ces prises de notes.
2. *Problèmes de linguistique générale*, T. 1, Ch. XIX, Gallimard, 1966.
3. Par opposition à la voix *out* (source non visible à l'image mais présente simultanément dans le hors-champ) et surtout à la voix *over* (voix de commentaire, décalée par rapport à l'univers présent à l'image).
4. Le cadre restreint de cet article ne permet pas de discuter théoriquement la question de l'application à l'image de ces concepts linguistiques.
5. Le signe " / " signale une segmentation du texte interne à la vignette, et " // " un changement de vignette.
6. Sans oublier toutefois (1) que l'« instant » saisi par l'image est dilaté et comme transformé en durée par le temps de lecture du texte qui l'accompagne, et (2) que le texte peut *en tant qu'image* être support de dilatation, ainsi par le procédé de fragmentation étagée utilisé T. 1 p. 110.

Marie Poix-Tétu

# DU JOURNAL À L'AJOUR

**Qu'est-ce que tenir un journal si ce n'est tenter de fixer, en le formulant, ce qui se dérobe : le temps – ou l'autre – perdu. Formuler, autrement dit « donner une petite forme » à ce qui fait douleur. Journal ; mise à jour. Comme on dit la « mise », quand on joue ? Pour que, peut-être, surgisse de l'entreprise quelque « ajour », terme dont usent les architectes pour désigner une « petite ouverture, petite ornementation percée à jour ».**
**Le tome 1 du *Journal* de Fabrice Neaud, auquel je me réfère exclusivement ici, bat la chamade, celle d'une rencontre amoureuse et de son ratage. Fabrice rencontre Stéphane, s'en éprend. Mais Stéphane ne faisait que passer.**

J'ai choisi de travailler à partir de ce qui constitue la bande dessinée : le « gaufrier ». Et, dans cette forme, je me suis intéressée en priorité à la variation du nombre de bandes qui divisent horizontalement la page. Autrement dit aux cadres englobés dans chaque planche (cadres eux-mêmes la plupart du temps divisés en cases), là où les représentations iconique et linguistique jonglent l'une sur l'autre, l'une avec l'autre.

Pourquoi ce choix ? Les bandes horizontales, parce qu'elles sont des cadres, appartiennent autant à l'image, qu'elles définissent, qu'au texte, par leur appartenance à l'ordre symbolique. Mieux que toute autre convention, elles ont une place fondamentale dans la tentative de « dire » ce qui ne peut se dire, non pas tout, mais un peu : une parcelle, un fragment. La bande dessinée joue précisément avec la puissance de fragmentation du cadrage, puisqu'elle se fonde sur sa démultiplication.

Dans son *Journal,* parce que Fabrice Neaud adopte les contraintes du genre, il est possible d'observer comment, à l'occasion de leur mise en place, les bandes forment une résistance entre un déjà-là générique et une pulsion narrative qui doit s'y inventer une place pour devenir récit.

## CONTE ET DÉCOMPTES

Le tome 1 du *Journal* présente une majorité de planches découpées en trois bandes (ou planches ternaires), quelques planches découpées en 2 bandes (ou planches binaires), 4 planches à 4 bandes (ou planches quaternaires) et 2 planches composées d'une seule case/bande (ou « cases-planches »).

Un décompte précis permet d'observer que le tome 1 est constitué de :
– 80 % de planches ternaires (85 sur 108) dont :
  * 52 sur 85 sont constituées de trois bandes de même hauteur.
  * 33 sur 85 sont constituées de bandes de hauteurs variables.
– 20 % de planches (22 sur 108) distribuées ainsi :
  - 16 planches binaires dont :
    * 15 sont découpées en 2 bandes inégales (1 tiers / 2 tiers).
    * 1 découpée en 2 parties égales.
  - 4 planches quaternaires, qui se suivent 2 par 2.
  - 2 cases-planches.
  - 1 planche inclassable[1].

### *Effets de rupture et modalités*

Les planches des deux premiers chapitres sont distribuées ainsi, où [//] désigne le changement de chapitre et [/] le changement de type de planches :
– 5 ternaires // 16 ternaires / 2 binaires / 1 ternaire / 2 quaternaires.
Le 8e et dernier chapitre retrouve le rythme des planches ternaires du début, à peine modifié :
– 1 case-planche / 16 ternaires / 1 binaire / 5 ternaires / 1 binaire / 1 ternaire / 1 binaire[2].

La régularité ternaire du début trouve ainsi un écho en miroir, à la fin de l'album.

Au commencement, la série des 5 puis 16 planches ternaires n'est interrompue que par le passage du premier au second chapitre. Au chapitre 8, en revanche, entre la série de 16 planches ternaires et celle de 5, s'insère une planche binaire (p. 104) dont la vignette inférieure rappelle, avec quelques variantes, la case-planche qui sert d'« incipit » au chapitre (p. 87). Au second comme au dernier chapitre, il demeure que le binaire fait rupture. Comment ?

### *Rupture augurale et composition*

Le rythme des planches ternaires est rompu pour la première fois par l'irruption de 2 planches binaires en vis-à-vis (pp. 26-27) : c'est la rencontre de Fabrice et Stéphane. Leur succède un retour au ternaire d'une planche, aussitôt suivie de 2 planches quaternaires

à cases régulières. C'est la fin du chapitre 2, qui se clôt ainsi dans une surenchère des conventions. Sévérité accrue du contrat face à ce qui vient d'en troubler l'ordre ?

À partir du chapitre 3, après une première planche binaire, le rythme ternaire reprend de façon discontinue, mais constante. Tout d'abord avec 6 planches ternaires, interrompues par un changement de chapitre, suivies de 2 planches quaternaires, dans la répétition de l'effet noté ci-dessus. Même effet, même cause ?

Ensuite, bien que chahuté, le rythme ternaire forme une basse continue grâce à des suites en série. Il s'oppose moins au retour insistant des planches binaires qu'il n'assure le cadre où résonne leur effet disruptif : le journal s'achève sur l'alternance : une planche binaire + une planche ternaire + une planche binaire.

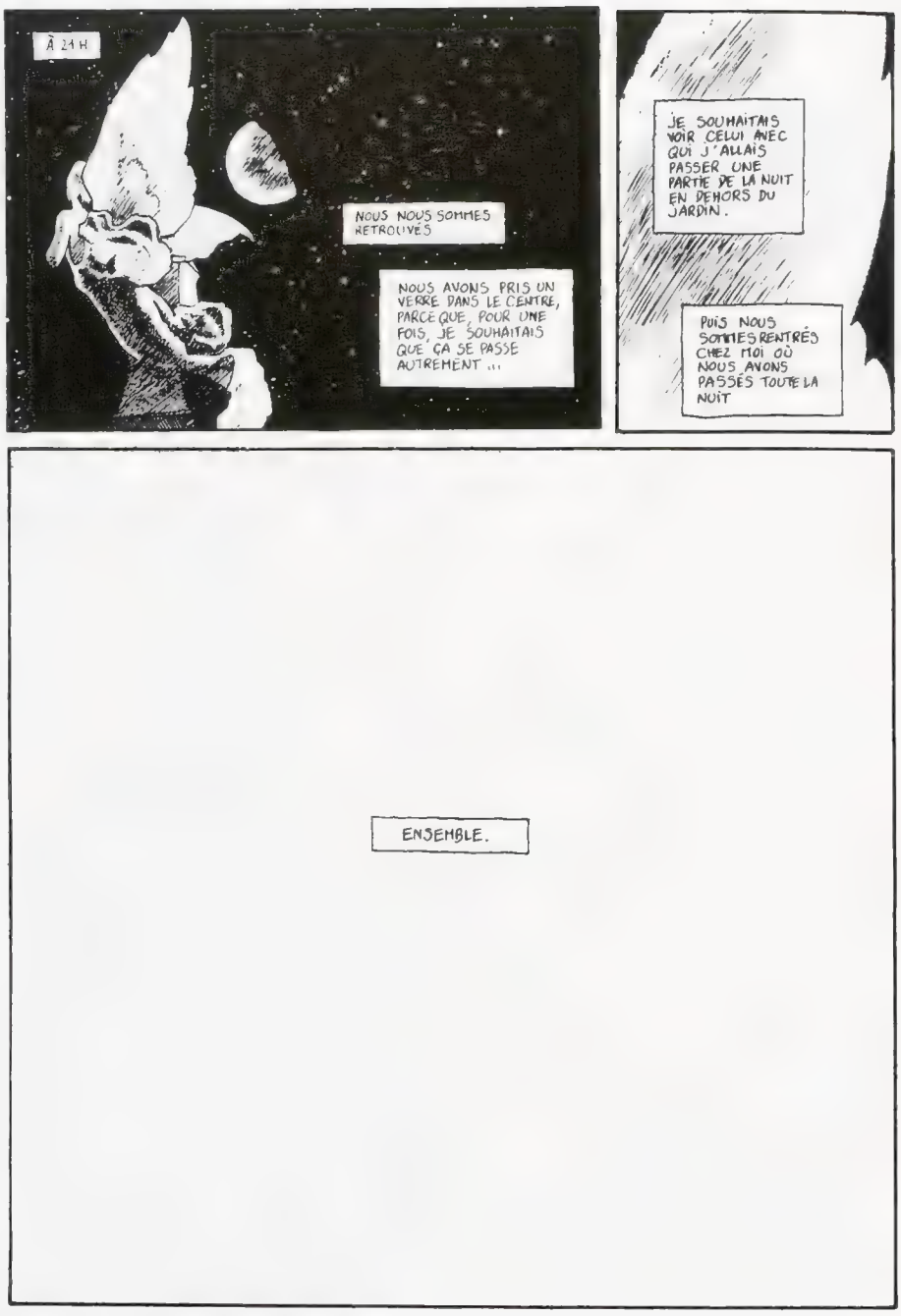
***Réglages***

L'organisation du tome 1 peut se lire ainsi, chaque chiffre correspondant à une planche, selon son type[3] :

Chap. 1 et 2 :
33333//3333333333333333322344//
Chap. 3 et 4 :
2333//33344//
Chap. 5 :
133333233222333332333323223333//
Chap. 6 et 7 :
33333332323//3333333//
Chap. 8 :
13333333333333333233333232

Dans leur irruption, les planches binaires sont singulières par l'effet de rupture qu'elles provoquent, mais constituent aussi un ensemble de variantes à structure constante traduisant, dans leur répétition même, le retour de ce qu'a engendré la rencontre de Stéphane pour Fabrice, là où, pour la première fois, le cadre se dilate sous la poussée d'une pulsion narrative initiale, provoquant une puis deux tentations de retour à l'ordre, sous la même forme : des planches quaternaires rigides, où l'acteur principal, Fabrice, se « distrait » en travaillant ou en voyageant.

La première rupture, amenée par les planches 26-27, est inaugurale en ce qu'elle modifie le rapport au code. Il y a un avant et un après : le retour du


À 24 H
NOUS NOUS SOMMES RETROUVÉS
NOUS AVONS PRIS UN VERRE DANS LE CENTRE, PARCE QUE, POUR UNE FOIS, JE SOUHAITAIS QUE ÇA SE PASSE AUTREMENT ...
JE SOUHAITAIS VOIR CELUI AVEC QUI J'ALLAIS PASSER UNE PARTIE DE LA NUIT EN DEHORS DU JARDIN.
PUIS NOUS SOMMES RENTRÉS CHEZ MOI OÙ NOUS AVONS PASSÉS TOUTE LA NUIT
ENSEMBLE.

Journal (I), *p. 26, Fabrice Neaud © Ego comme X.*

ternaire n'est pas un retour au même. Il est, jusqu'à la fin, virtuellement et à tout instant, susceptible d'être troublé par le binaire, et porte en soi la trace de ce trouble.

Les deux premières planches binaires transposent sur la page le symptôme amoureux (au sens où *symptôme* signifie « tomber avec ») et ce qui en échoit, manifestation énigmatique qui investit le corps, ici les planches, pour dire ce que le sujet ne sait pas ou ne veut pas savoir. Les planches binaires suivantes ne cessent de répéter, en accord ou pas avec leur contenu, la rupture désormais inscrite.

Les planches ternaires, elles, échouent à évacuer le symptôme et sont interminablement et jusqu'à la fin travaillées par le binaire qui revient, faisant du 3 hérité du gaufrier, un 2 + 1 qui boite, où le 1 figure ce qui se dérobe, temps mort, syncope du récit et du sujet. Les 4 planches quaternaires déjà évoquées, et qui tentent de refouler ce reste par un excès de code, s'achèvent ainsi : au retour d'un voyage, Fabrice « hallucine » Stéphane sous les traits d'un voyageur installé dans son compartiment (p. 39). Exit dès lors les bandes de 4 et la tentation de laisser le cadre diri-

DEPUIS LE DÉBUT DE L'ANNÉE
MAINTENANT
STÉPHANE POSE POUR MOI. IL VIENT ME VOIR RÉGULIÈREMENT.
... ET LE MARDI, NOUS SORTONS AU "CAFÉ".
JE NE LUI AI PAS DIT DANS QUEL ÉTAT IL M'AVAIT LAISSÉ DURANT TOUT LE TEMPS QUI AVAIT SUIVI CETTE NUIT DU 28 AU 29 NOVEMBRE.
IL Y A DES MOMENTS OÙ IL FAUT MIEUX SE TAIRE. QU'IL IGNORE MA DOULEUR, ET JE L'EN INNOCENTE. QUE JE VIENNE À L'EN INFORMER, ET J'EN FAIS UN COUPABLE ; ET IL N'Y A RIEN DE PLUS PRÉCIEUX À MES YEUX QUE L'INNOCENCE DE STÉPHANE. ELLE PASSE AU-DESSUS DE CE QUE LES DRAGUES NOCTURNES ONT DU LUI FAIRE VIVRE D'ABJECTION.
ELLE ME RAMÈNE À LA DOUCEUR INFINIE DE SES BRAS ET IMBUE SON REGARD AQUATIQUE ...
(il est poisson)
C'EST EN LE DESSINANT QUE JE REMARQUE COMBIEN LES PETITS ACCIDENTS QUI AURAIENT PU EN FAIRE UNE TANTE HAÏSSABLE (LÈVRES TROP CHARNUES, YEUX DE BICHE, LONGS CILS, ETC.) SOULIGNENT DAVANTAGE QU'ILS NE LA TEMPÈRENT SA VIRILITÉ.
L'INVERSE EUT ÉTÉ LE CONSTAT QU'UN HOMME N'A DE CHARME QUE PAR LA "FÉMINITÉ" DE SES TRAITS.
MAIS MOI, STÉPHANE, C'EST BIEN SON AIR DE BOXEUR QUI M'ATTIRE.
CEPENDANT, AU FUR ET À MESURE QU'AVANCENT LES PORTRAITS QUE JE FAIS DE LUI
LUI-MÊME SEMBLE S'ÉLOIGNER.
... C'EST UN PHÉNOMÈNE QUE N'IMPORTE QUEL PEINTRE CONNAÎT BIEN.
... MAIS QUEL PEINTRE, QUEL DESSINATEUR, QUEL HOMME ENFIN, S'Y EST RÉSOLU ?

Journal (I), *p. 69, Fabrice Neaud © Ego comme X.*

ger la narration de façon surmoïque. Le *Journal* cherche une autre sortie.

## JEUX DE CADRES ET DOUBLE JE

### *Patinage...*

Les bandes horizontales sont souvent redivisées en cases. Mais, dans les planches binaires, la plus grande des deux cases ne subit JAMAIS de redécoupage. Ce qui attire l'attention sur une caractéristique du *Journal* : après la rupture rythmique des pages 26-27, la variation du nombre de bandes horizontales (planches binaires ou ternaires) sert moins à faire progresser l'action qu'à assurer une tendance à la récurrence[4]. L'objet visé occupe une suite donnée de cases ; ce qui change, ce sont les modalités de sa représentation : une vignette engendre une série par redécoupages successifs ; un changement de focale fait passer du proche au lointain ; une variation du point de vue donne à voir de face ou d'en haut ce qui se présentait de profil ou d'en bas ; le traitement de l'image représente nettement ce qui était flou, etc. Le récit patine alors, ou, plus exactement, avance en dépit d'une lecture linéaire – et horizontale – qui ne cesse de regarder en arrière à la recherche de son Eurydice.

### *...et débrayages*

Les cadres de chaque bande constituent le lieu privilégié de variations d'énonciation distinctes de celles des énoncés linguistiques. Ce duel s'entremêle à celui, linguistique, qu'engendre toute prise de parole.

Le cadrage des bandes (dans la triple fonction qu'on reconnaît à tout cadre : de coupure, de limitation et de sélection) intervient dans le narratif, participe au narratif, à la fois comme ponctuation et comme élément frontière entre l'énoncé et l'énonciateur, ce qui n'étonnera pas dans un récit où se télescopent deux « je » : celui du discours (bulles), celui du récit (phylactères rectangulaires). Il a en outre cette qualité : dire autrement ce qui échoue à se dire linguistiquement ou iconiquement. Et ceci grâce à un réglage plus qu'à une régularité : il ne se démet jamais que ponctuellement, ni ne se soumet jusqu'à la rigidité.

Le cadre fonctionne bien comme troisième terme d'un récit où la représentation s'élabore moins sous sa protection que par sa mise en danger.

À maintes reprises, l'image cadre les outils dont use Fabrice pour peindre, dessiner, photographier : Fabrice dessine Fabrice qui dessine Fabrice. Ou Stéphane. « Ou » Stéphane ? Les variantes entre planches binaires, ternaires et unaires, sans effacer la mise en abyme, la décentrent assez pour en faire une mise en « réflexion » : qu'est-ce qu'on peut (se) représenter de l'autre quand l'autre s'en est allé, est absent ?

## " Y'A DE L'UN ", COMME DIRAIT L'AUTRE

### *Deux portraits en pied*

Les chapitres 5 et 8 s'ouvrent chacun sur une case-planche. Une case occupe toute la page : un portrait en plan moyen serré.

Au chapitre 5 (p. 40), Stéphane est représenté debout, de face. Le récit à la première personne : « *Je vois Stéphane de temps en temps...* » s'oppose à

l'« image » d'un Stéphane qui occupe toute la page, sans coupure, ni horizontale, ni verticale. La case unique ou la réponse du berger à la bergère. Refus de la discontinuité imposée : au *« de temps en temps »* capricieux de Stéphane, s'oppose un *« tout le temps »* que Fabrice Neaud transpose spatialement en faisant sauter le gaufrier. Le portrait subit néanmoins la loi inhérente à toute image : celle du cadre. Même s'il transgresse les codes de la bande dessinée, c'est encore un cadre.

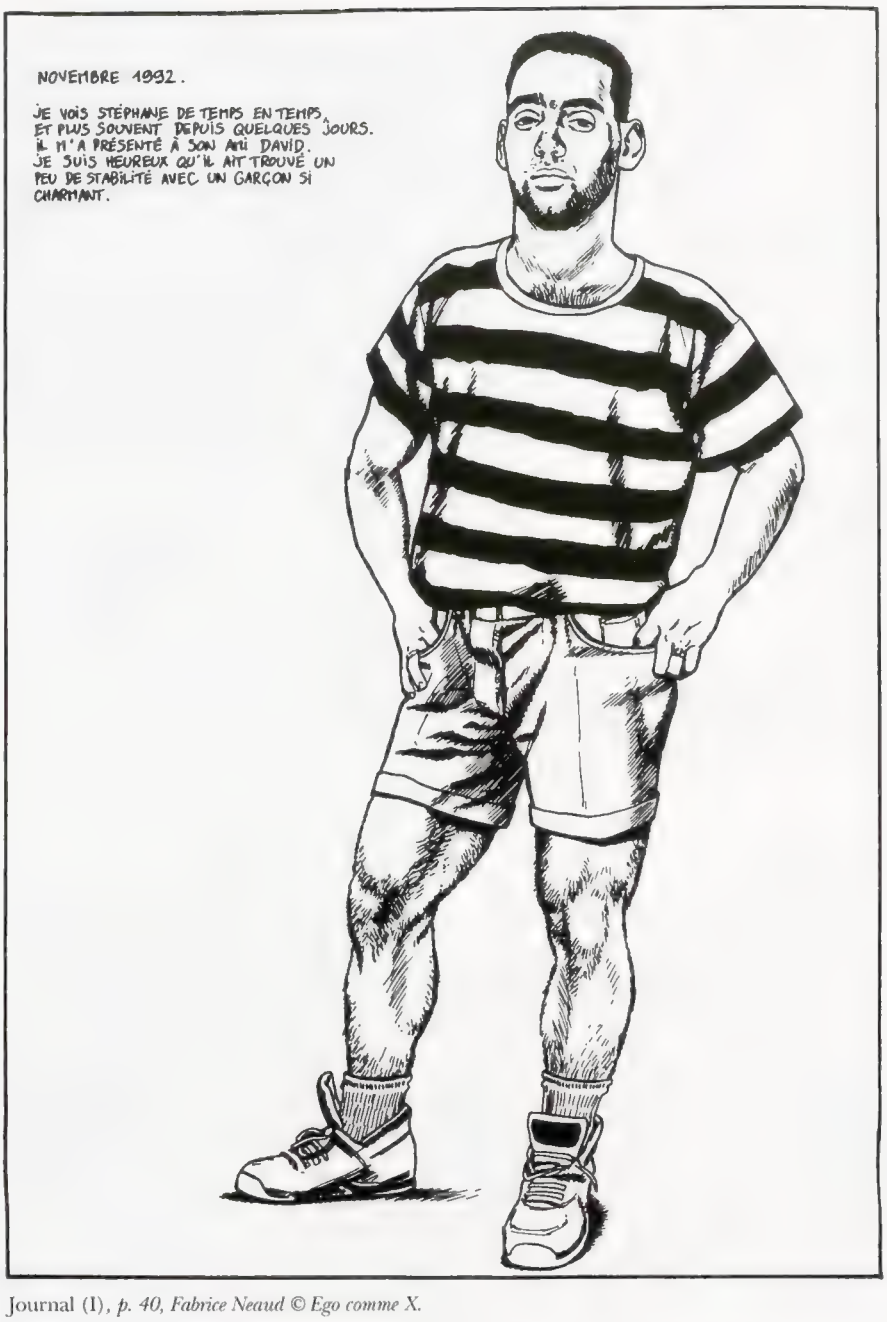
Le chapitre 8 (p. 87) s'ouvre également sur un plan moyen serré : Fabrice, couché en fœtus, tête en bas. Le récit à la première personne, à gauche : *« Juin 1993 »* s'achève sur *« J'ai honte »*. À droite : *« … Je voudrais pouvoir oublier : oublier le temps qu'il faut pour qu'une plaie cicatrise, oublier le temps entre " lui " et " lui " »*.

Les deux planches, uniques en leur genre, se font écho. La transgression y est de même nature. Dans la seconde, où le narrateur est représenté gisant sur la page tel un naufragé, la projection suffit à répondre au vœu émis par le narrateur : *« oublier le temps »*. *« Entre lui et lui »* (Stéphane et Stéphane, ou Stéphane et Fabrice ?), le cadre dessine et dit l'« entre », à la fois la séparation, l'isolement, mais aussi une forme de protection.

Car le cadre signifie, dans sa transgression même, qu'il y a *représentation*, autrement dit découpage d'un champ où le sujet représenté est, par définition, absent. Pour ce qui est du portrait de Stéphane, le constat est nostalgique. Mais le portrait de Fabrice constitue une issue offerte par le graphiste au scénariste. En se représentant, le dessinateur s'écarte de l'image où « il » est censé s'abîmer, où « il » se voit abîmé. Fabrice Neaud dessinant Fabrice n'est plus le Fabrice dont l'histoire nous est contée.

### *De la pulsion à la pulsation*

Les deux premières occurrences de planches binaires (pp. 26-27) se font face et sont construites en chiasme. La bande supérieure de la page de gauche répond à la bande inférieure de la page de droite. Étroites, elles se divisent en deux vignettes inégales : récit à la première personne sur fond de paysage urbain et nocturne.


NOVEMBRE 1992.
JE VOIS STÉPHANE DE TEMPS EN TEMPS, ET PLUS SOUVENT DEPUIS QUELQUES JOURS. IL M'A PRÉSENTÉ À SON AMI DAVID. JE SUIS HEUREUX QU'IL AIT TROUVÉ UN PEU DE STABILITÉ AVEC UN GARÇON SI CHARMANT.

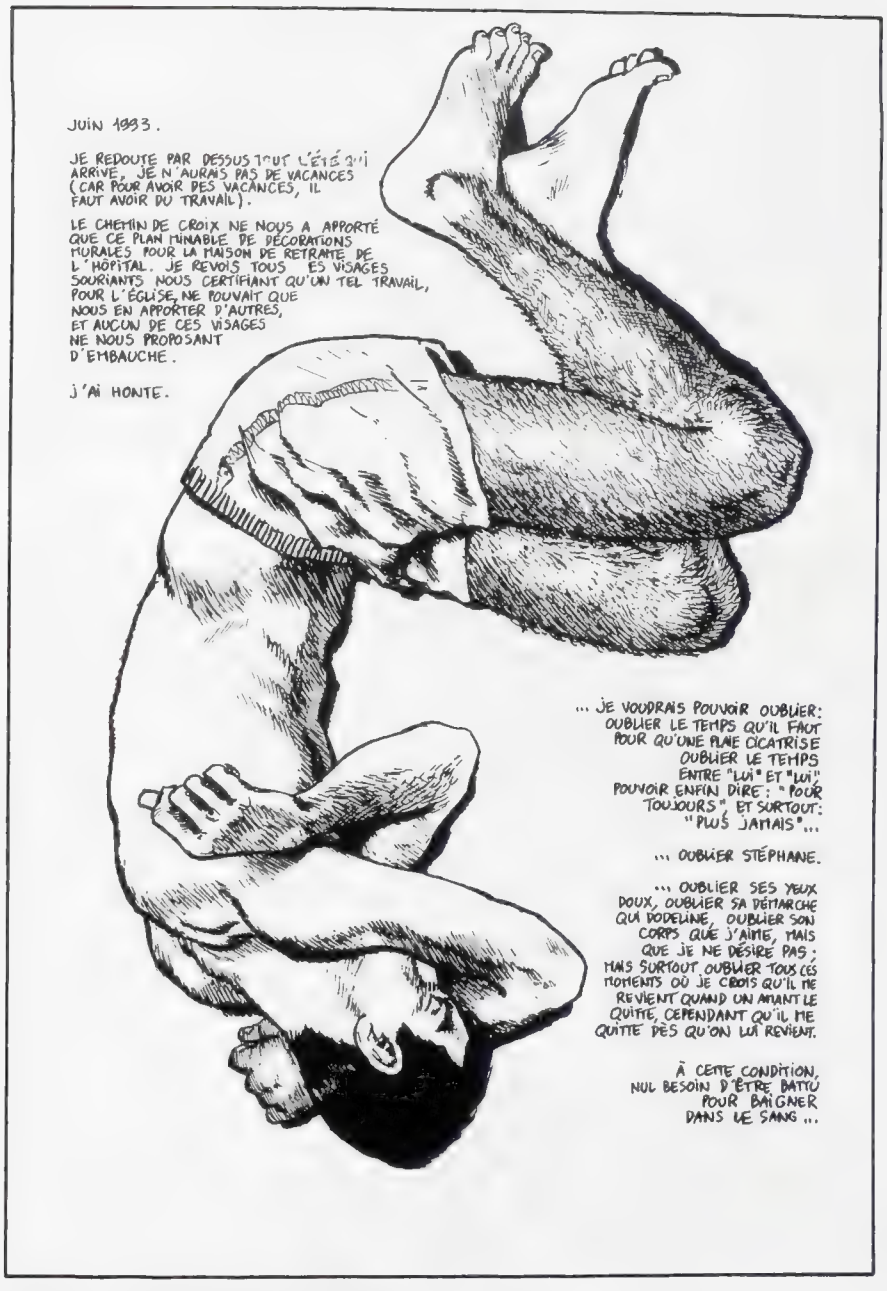
Journal (1), *p. 40, Fabrice Neaud © Ego comme X.*

La bande inférieure de l'une correspond à la bande supérieure de l'autre : elles sont carrées. Case quasiment vide à gauche : aucune image, du blanc rompu par un phylactère rectangulaire[5] : « ENSEMBLE ». Une vignette quasiment vide ou la perfection du bonheur : quand deux font un.

En face, le même carré, mais plein : il représente une page du *Journal* de Fabrice (cf. ici p. 74). Texte disposé sur deux colonnes, avec ratures, ajouts et l'insertion d'une photo de Stephen Caffrey, pour sa ressemblance avec Stéphane. Légende : *« La photo ne dit rien. La photo, ça ne dit jamais rien »*.

Les deux grandes cases disposées en chicane jouent sur l'opposition vide *vs* plein, mais aussi Un *vs* Deux. La case de droite tente de traduire celle de gauche et la trahit : c'est cela raconter.

Ces deux premières planches binaires adoptent une structure dissymétrique qui se répète tout au long de l'album : un temps court, un temps long, comme succède la diastole à la systole. Parfois, c'est l'inverse. (Une fois et une seule, p. 57, la planche binaire est divisée en deux parts égales : duo plus que duel.) Les pulsations cardiaques s'inscrivent donc rythmiquement dans trois planches binaires avant que n'apparaisse, à six reprises, le croquis d'un cœur pour planche anatomique, un


JUIN 1993.
JE REDOUTE PAR DESSUS TOUT L'ÉTÉ QUI ARRIVE. JE N'AURAIS PAS DE VACANCES (CAR POUR AVOIR DES VACANCES, IL FAUT AVOIR DU TRAVAIL).
LE CHEMIN DE CROIX NE NOUS A APPORTÉ QUE CE PLAN INNABLE DE DÉCORATIONS MURALES POUR LA MAISON DE RETRAITE DE L'HÔPITAL. JE REVOIS TOUS ES VISAGES SOURIANTS NOUS CERTIFIANT QU'UN TEL TRAVAIL, POUR L'ÉGLISE, NE POUVAIT QUE NOUS EN APPORTER D'AUTRES, ET AUCUN DE CES VISAGES NE NOUS PROPOSANT D'EMBAUCHE.
J'AI HONTE.
... JE VOUDRAIS POUVOIR OUBLIER: OUBLIER LE TEMPS QU'IL FAUT POUR QU'UNE PLAIE CICATRISE OUBLIER LE TEMPS ENTRE "LUI" ET "LUI" POUVOIR ENFIN DIRE: "POUR TOUJOURS", ET SURTOUT: "PLUS JAMAIS"...
... OUBLIER STÉPHANE.
... OUBLIER SES YEUX DOUX, OUBLIER SA DÉMARCHE QUI DODELINE, OUBLIER SON CORPS QUE J'AIME, MAIS QUE JE NE DÉSIRE PAS; MAIS SURTOUT OUBLIER TOUS CES MOMENTS OÙ JE CROIS QU'IL ME REVIENT QUAND UN AMANT LE QUITTE, CEPENDANT QU'IL ME QUITTE DÈS QU'ON LUI REVIENT.
À CETTE CONDITION, NUL BESOIN D'ÊTRE BATTU POUR BAIGNER DANS LE SANG ...

Journal (I), *p. 87, Fabrice Neaud © Ego comme X.*

cœur dont les battements ne sont audibles qu'à condition d'« entendre » le silence qui les sépare.

### *Le trois recomposé*

La planche 73 est emblématique des traces laissées par les planches binaires sur les ternaires. Neuf cases, toutes égales, occupent, trois par trois, trois bandes horizontales. Les bulles invitent à une lecture de gauche à droite, linéaire. Mais l'image introduit un trouble : elle impose une lecture verticale en trois temps, trois colonnes, de gauche à droite, puis de droite à gauche, et ainsi de suite. Les trois cases superposées de gauche offrent une image décalée de Stéphane, avec un défaut de raccord entre le buste et les pieds, lesquels semblent en avance sur le milieu du corps. Dans la colonne de droite, la lecture verticale se heurte à un décalage du même ordre, mais le buste a pris, cette fois-ci, du retard sur le reste du corps. Le décalage cesse dans la colonne du milieu où les cases sont en raccord parfait, à ceci près que les cadres des bandes horizontales posent des silences dans l'unité perdue puis retrouvée du corps. Rigueur inventive d'où surgit un mouvement pendulaire dont la répétition mobilise simultanément le visuel et l'audible.

C'est ce dont Barthes fait l'éloge : une forme de « neutre ardent »[6], un refus de se laisser enfermer dans un choix binaire : soit l'absence de toute contrainte – et c'est le dessin iconophage de la planche 69 – soit la soumission aux conventions – et c'est le cannibalisme conventionnel dont les pages quaternaires donnent l'exemple et le risque. La planche 73 retrouve le temps en réinventant un espace qui incite à une lecture « transgressante ».

Entre image et texte, le cadre – « porte » plus que « poste » de lecture – donne au récit la scansion d'une « tension thymique »[7] : de ce que ni l'iconique ni le langage ne peuvent rendre compte seuls, de ce qui ne peut pas se dire, quelque chose arrive par ou contre lui.

L'organisation des planches binaires, en venant déranger le ternaire, importe un rythme répétitif où s'impose le double battement – un temps bref, un temps long – que soutient une bande-son muette : double déclic d'un appareil photo, battement d'un cœur. Au récit qui invoque et crie grâce, répond le troisième temps, silencieux, d'une mise en forme et d'une mise à distance. Non pas un temps de défiance et de protection terrifiée, mais un rythme qui accepte le trouble, accueille la syncope et recueille le sujet évanoui.

Et si la création, c'était ça ? Résister au refoulement et à l'oubli, refuser le tic-tac d'un viscère, guéri peut-être mais mué en coucou, poursuivre et reconnaître le moment, juste après, juste avant, où c'était « exactement ça », ne pas accepter que se referme l'interstice entrouvert d'un temps suspendu. ■

*Auteur de l'ouvrage* Le Discours de la variante *chez l'Harmattan, Marie Poix-Tétu est professeur agrégé en communication-expression, à l'Université Lyon I.*

1. p. 69.
2. Les séquences soulignées sont celles dont nous allons parler ci-après.
3. 1 pour planche unaire, 2 pour planche binaire, etc.
4. Tendance existant « avant » les pages en question (par exemple p. 13), mais dont la signification « prend » à partir du moment où l'ensemble de l'album l'inscrit dans sa logique.
5. Réservé au récit à la première personne, « extradiégétique », *vs* les bulles, réservées aux dialogues, « intradiégétiques ».
6. Roland Barthes, *Le Neutre, cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil/IMEC, 2002.
7. Cf. A. J. Greimas et J. Courtès, *Sémiotique*, T. 2, Paris, Hachette, 1986.

Les Contes du 7ème souffle, *tome 2, Éric Adam & Hugues Micol © Vents d'Ouest.*

# ACTUALITES

# LA VIE DU MUSÉE

## Les acquisitions du musée

À côté du fonds historique qui continue à s'enrichir, le musée de la bande dessinée souhaite développer son fonds contemporain et s'intéresse à la production actuelle. La bande dessinée française en particulier est marquée par l'apparition d'une nouvelle génération d'auteurs qui innovent, tant dans le domaine graphique que dans les thématiques narratives.

Certains, comme Blutch ou David B, sont déjà dans les collections, par l'intermédiaire d'achats du Fonds National d'Art Contemporain. Sur ses fonds d'achat propres, le musée souhaite en intégrer plusieurs autres, ne serait-ce que pour alimenter les rotations de la Galerie contemporaine aménagée au premier étage.

Le premier de la série est Nicolas de Crécy, dont neuf planches ont été acquises à la suite de l'exposition qui lui a été consacrée, couvrant un assez large éventail de son travail.

Avec son premier album, *Foligatto*, scénarisé par Tjoyas et dessiné en couleur directe, dont le musée possédait déjà deux planches, il entrait d'emblée dans un registre graphique flamboyant et baroque. Une troisième planche rejoint les collections.

L'achat comporte également trois planches de *Monsieur Fruit*, au graphisme noir et blanc, léger et épuré. C'est la première histoire dont de Crécy a assuré à la fois le dessin et le scénario.

Viennent ensuite trois planches du *Bibendum céleste* en couleur directe, une œuvre forte aux antipodes de la simplicité graphique de *Monsieur Fruit*. C'est pour l'auteur son travail le plus riche et le plus abouti, avec une recherche narrative très éloignée de la dramaturgie classique.

Enfin les deux derniers achats concernent son travail d'illustrateur de livres pour enfants. Une illustration en couleur directe provenant du livre *Le Roi de la piste* et une autre au fusain, issue de *La Nuit du grand méchant loup*. Cette dernière illustration est particulièrement travaillée et montre une belle maîtrise de la technique, dont l'effet avait été un peu écrasé à l'impression.

*Le Bibendum céleste* © Les Humanoïdes associés.

Walt Kelly, *The Pogo Party*.

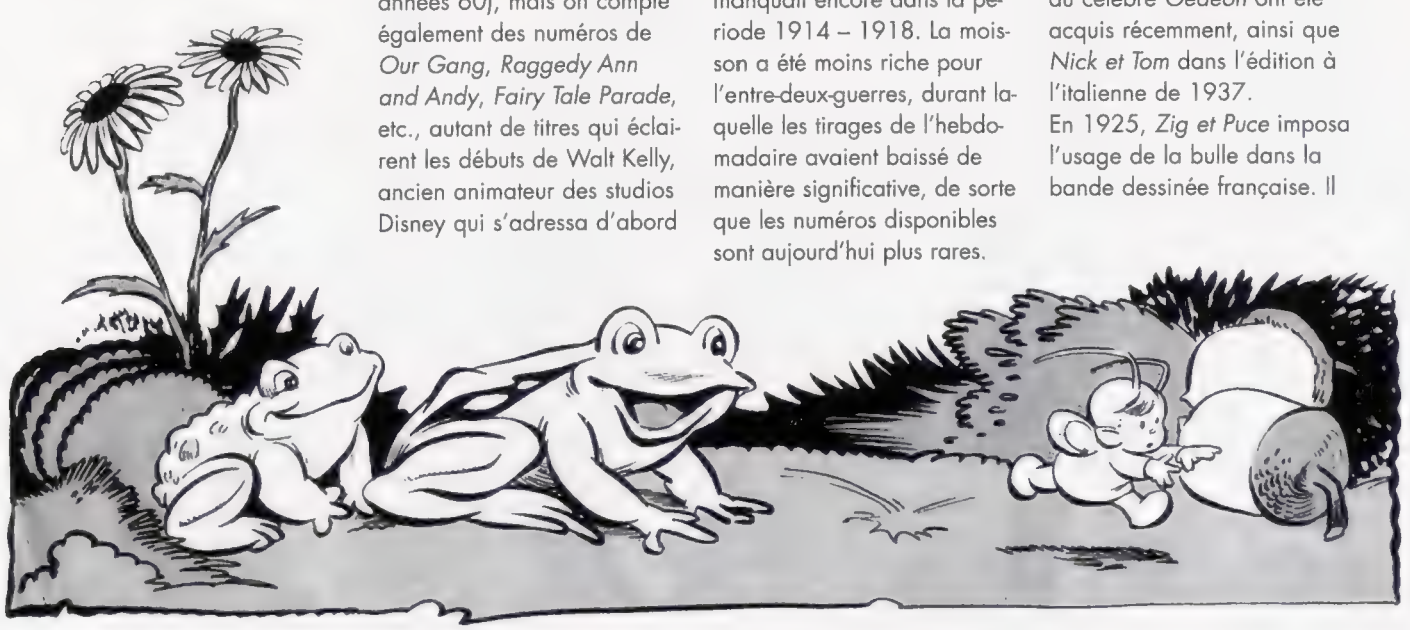
Nicolas de Crécy, né à Lyon en 1966, est un ancien élève de l'École des Beaux Arts d'Angoulême. Il a obtenu en 2002 le Prix de l'École Supérieure de l'Image. Son dernier album, *Prosopopus*, vient de sortir chez Dupuis, dans la collection « Aire libre ».

Concernant les achats imprimés, Le Musée de la bande dessinée s'est employé à compléter des titres de périodiques français et étrangers déjà présents dans ses collections, et a acquis quelques raretés.

En matière d'acquisitions étrangères, les derniers mois ont surtout été placés sous le signe de *Pogo*. Ce sont pas moins de quarante-quatre recueils et comics books signés par Walt Kelly qui ont rejoint les collections. On trouve les recueils de la période « classique » de *Pogo* (de la fin des années 40 au début des années 60), mais on compte également des numéros de *Our Gang*, *Raggedy Ann and Andy*, *Fairy Tale Parade*, etc., autant de titres qui éclairent les débuts de Walt Kelly, ancien animateur des studios Disney qui s'adressa d'abord aux jeunes lecteurs, avant de faire de *Pogo* un classique de la satire politique.

En ce qui concerne les acquisitions françaises, *L'Épatant*, publication phare des éditions Offenstadt dans laquelle les impayables Pieds Nickelés vécurent leurs premières aventures, a été l'objet de toutes les attentions. En peu de semaines ont été acquis 541 numéros et reliures, qui couvrent l'essentiel de ce qui manquait encore dans la période 1914 – 1918. La moisson a été moins riche pour l'entre-deux-guerres, durant laquelle les tirages de l'hebdomadaire avaient baissé de manière significative, de sorte que les numéros disponibles sont aujourd'hui plus rares.

Depuis quelques années, un autre objectif est de compléter la collection de *Petit Vingtième* au sein de laquelle, nul ne l'ignore désormais, le jeune Hergé fit ses premiers pas. L'année 1932 fait désormais partie de la collection patrimoniale.
Benjamin Rabier, précurseur de la bande dessinée française et illustrateur animalier réputé, est très bien représenté dans le fonds du musée. Cinq albums en éditions originales du célèbre *Gédéon* ont été acquis récemment, ainsi que *Nick et Tom* dans l'édition à l'italienne de 1937.
En 1925, *Zig et Puce* imposa l'usage de la bulle dans la bande dessinée française. Il



Walt Kelly, *Fairy Tale Parade*.

était souhaitable de disposer d'une collection significative de la publication où parut cette série. Ce vœu est en partie exaucé, avec l'acquisition des reliures annuelles du *Dimanche illustré* qui couvrent les années 1925 à 1936.
Le musée ne manque jamais de compléter sa collection de Calvo, le remarquable auteur de *Rosalie* et de *La Bête est morte !* (avec Victor Dancette). Sept recueils de *Moustache et Trottinette* publiés entre 1956 et 1960 par la maison Debain et Michaux, *Le Petit Poucet*, mince volume publicitaire, et le numéro de la série *Hardi les gars !* confié à Calvo par les éditions S.P.E. entrent dans le fonds. Les calvophiles se réjouiront par ailleurs de l'acquisition de diverses revues d'après-guerre, contenant de rares et belles illustrations de Calvo. On citera un numéro de *L'Esprit de Paris*, un numéro de la revue *Choc*, un autre de *Parachutistes* et deux numéros de *L'Aiglon*. Sur des sujets parfois graves, la truculente malice du maître normand fait merveille.
La persévérance de correspondants étrangers permet au musée de compléter encore les fonds constitués autour de quelques grands auteurs américains. Ainsi d'Harvey Kurtzman, légendaire initiateur de la revue *Mad*, et infatigable créateur de périodiques : six numéros de la rare revue *Humbug* ont pu être achetés, complétés de deux numéros supplémentaires de *Help !*, où Robert Crumb et Gilbert Shelton publièrent quelques-unes de leurs premières histoires. Et à propos de Shelton, le musée est heureux de posséder la première et très rare édition de *Feds n' Heads*, comix underground par lequel le père des Freak Brothers se fit connaître aux USA et en Europe.■

© Les Impressions nouvelles.

# La Cage s'expose

Dessiné au début des années 70, publié en français en 1986 seulement (aux Impressions nouvelles), *La Cage* de Martin Vaughn-James est une œuvre située aux confins de la bande dessinée, dont le temps n'a pas atténué la radicalité. Entièrement dépourvue de personnages, cette histoire, qui doit beaucoup dans son concept aux théories du Nouveau Roman, a dérouté les amateurs de bande dessinée tout en rencontrant une grande fortune critique (voir par exemple Thierry Groensteen, *La Construction de 'La Cage'*, Les Impressions nouvelles, mars 2002). L'auteur de cette œuvre inclassable, l'artiste anglais Martin Vaughn-James, a publié quelques ouvrages dans les années 80, dont *L'Enquêteur* (Futuropolis, 1984), avant de déserter définitivement le champ de la narration graphique. En 1999, le Musée de la bande dessinée avait acquis la totalité des planches originales de cette œuvre, ainsi que tous les éléments qui ont servi à son élaboration (esquisses, états successifs du manuscrit, etc.) et permettent d'en saisir mieux les enjeux (cf. *9e Art* n°5, p. 114). Ce sont ces documents qui sont montrés au public pour la première fois, au sein de la Galerie d'art contemporain des *Musées imaginaires de la bande dessinée*, d'octobre 2003 à janvier 2004. L'occasion de pénétrer les arcanes d'une œuvre qui exerce une fascination puissante et représente un jalon dans l'histoire de la narration graphique.■

# L'ACTUALITÉ DES MUSÉES DE LA BANDE DESSINÉE ET DE LA CARICATURE

## Les musées monographiques

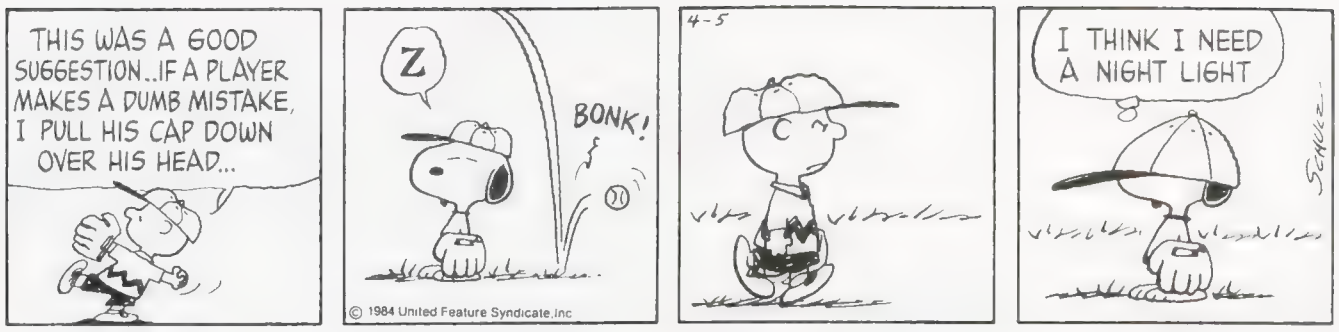
◆ **Un musée consacré à Jijé** a ouvert ses portes à Bruxelles le 27 mai 2003. C'est à François Deneyer, admirateur passionné de l'œuvre de ce maître incontesté du 9e art, que l'on doit cette belle initiative. Ce collectionneur bédéphile a été aidé dans son projet par un jeune journaliste, Jérôme Ramacker.
Joseph Gillain, né en 1914 à Gedinne (Belgique) et décédé en 1980, a dessiné notamment *Blondin et Cirage*, *Spirou et Fantasio*, *Jean Valhardi*, *Jerry Spring* et il est l'auteur de plusieurs biographies (*Don Bosco*, *Baden Powell*, *Charles de Foucauld*...). Il a aussi travaillé sur les séries *Barbe-Rouge*, *Blueberry*, *Tanguy et Laverdure*... et le Grand Prix de la Ville d'Angoulême lui fut remis en 1977. Artiste complet, il pratiquait également la peinture, la sculpture et la gravure avec beaucoup de talent.
Le musée est installé dans une ancienne imprimerie du centre de Bruxelles, à l'architecture des années 1930, et de style « Art Déco ». D'une superficie de 1300 m², il présente une importante exposition permanente consacrée à la vie et l'œuvre de Jijé, avec une reconstitution de l'intérieur de Champrosay, la résidence de l'auteur au sud de Paris. Des expositions temporaires sont prévues, prochainement sur les thèmes suivants : les auteurs ayant travaillé avec Jijé, les auteurs de l'École de Marcinelle, les auteurs de la bande dessinée européenne. Le lieu comporte une librairie spécialisée et une brasserie.

*MUSÉE BD JIJÉ*
Rue du Houblon, 43
1000 Bruxelles.
Tél. (32) 2 513 33 04
www.jije.org

◆ Parmi les autres musées consacrés à des auteurs, nous avons déjà signalé le **Charles M. Schulz Museum and Research center**, inauguré en 2001 à Santa Rosa en Californie. La collection compte plus de 7000 originaux de l'auteur et la superficie d'exposition dépasse les 6000 m². À partir de septembre 2003, une nouvelle exposition intitulée *The Peanuts Gang Plays Ball* ravira les amateurs de base-ball.

*CHARLES M. SCHULZ MUSEUM AND RESEARCH CENTER*
One Snoopy Place, Santa Rosa,
Californie 95403, USA.
Tél. : (1) 707 579 4452
www.schulzmuseum.org

Jijé © Dupuis


THIS WAS A GOOD SUGGESTION..IF A PLAYER MAKES A DUMB MISTAKE, I PULL HIS CAP DOWN OVER HIS HEAD...
Z
BONK!
© 1984 United Feature Syndicate,Inc
4-5
I THINK I NEED A NIGHT LIGHT
SCHULZ

Puisque nous sommes dans l'univers de Sparky (surnom donné à Schulz qui avait ainsi prénommé son premier Beagle), profitons-en pour signaler la création, annoncée pour la première moitié de 2004, d'un parc d'attraction consacré aux Peanuts... dans le sud-est de la Chine (province de Guangdong). Le coût annoncé est de 12 millions de dollars US.

◆ Tournons nos regards vers le Japon et le **Kochi Shimin Sogo** qui s'est constitué autour du caricaturiste Ryuichi Yokoyama. Le musée a bénéficié de la collection personnelle de l'artiste (plusieurs dizaines de milliers de pièces) et les travaux ont commencé en 1998. Il a ouvert ses portes en 2002 et a pris le nom de Yokoyama Memorial Manga Museum. Jusqu'au 5 octobre, on pourra découvrir le travail de Masanao Kaida, sur le thème du « monde urbain ». Il s'agit de la seconde exposition concernant un artiste originaire de Kochi. Du 18 octobre au 30 novembre, l'exposition (réalisée en collaboration avec le musée municipal de Kawasaki et le musée moderne de la préfecture de Shiga) « France Comics Arts » mettra à l'honneur les artistes français suivants : Edmond Baudoin, Enki Bilal, Christophe Blain, David B., Dupuy & Berberian, Max Cabanes, Nicolas de Crécy, Emmanuel Guibert, Loustal, Lorenzo Mattotti, Jean-Claude Mézières, Moebius, François Schuiten, Lewis Trondheim et Vuillemin. Y sera présenté un large éventail d'œuvres allant de la SF ou du polar aux sujets de société. Des documents évoqueront l'histoire et les particularités du monde de l'édition française.

*KOCHI SHIMIN SOGO*
Bunka Plaza, 2 Kutanda
780-0832 Kochi.
Tél. : (81) 88 822 8111
www.i-kochi.pr.jp/hp/bunshin

◆ À Omiya City, au-dessus de Tokyo, le Omiya Municipal Cartoon Art Museum a changé de nom et s'appelle désormais **Saitama Municipal Cartoon Art Museum**. Créé autour du dessinateur Kitazawa Rakuten, qui possédait un sens raffiné de la satire et de l'humour, il organise chaque année un festival international de bande dessinée. Une exposition temporaire consacrée à Fuyuhiko Okabe est présentée du 2 septembre au 30 novembre 2003. Suivra ensuite une présentation des œuvres primées ou en compétition lors du festival.

*SAITAMA MUNICIPAL CARTOON ART MUSEUM*
Bonsai-cho 150, Kita-ku
Saitama-shi 331-0805, Japon.
www.city.saitama.jp/

◆ Du côté de la Finlande, la **Vallée de Moumine** met en scène l'œuvre de Tove Jansson. Née à Helsinki le 9 août 1914, Tove Jansson crée en 1945 les *Moomins*, des trolls dont l'apparence est proche de celle des hippopotames, et les adapte en bande dessinée en 1953. Les *Moomins*, diffusés internationalement, inspirent de nombreux produits dérivés, ainsi que des films d'animation. Romancière, Tove Jansson est aussi illustratrice de livres pour enfants. Dans ce parc d'attraction qui lui est complètement dédié, d'avril 2003 à avril 2005, le thème de l'exposition est celui des îles, terres d'aventure et de rêves. Réelles ou symboliques, les îles dans le monde des Moumines occupent une place importante, de même que dans l'œuvre peinte de Tove Jansson.

*MOOMINVALLEY*
Hämeenpuisto 20, P.O. Box 487,
33101 Tampere, Finlande.
Tél. : (358) 3 3146 6578
www.tampere.fi/muumi

© Moomin Characters ™ / Bulls

# Les autres musées

◆ Le **British Cartoon Centre** de Londres a changé de nom et s'appelle désormais The Cartoon Art Trust Museum. Mais il n'est pas impossible qu'il change encore prochainement, pour quelque chose de plus court. Il annonce un programme d'expositions temporaires assez riche, puisque se succèderont : « A mixture of Gin and Buttercups », qui nous fera découvrir l'univers de Michael Ffolkes, des dessins issus de *Punch*, *The New Yorker* et *Private Eye* (du 4 septembre au 31 octobre 2003). Puis (du 5 novembre au 24 décembre) « The Bash Street Kids » retracera 50 ans du journal *The Beano*, animé par Leo Baxendale, le délirant auteur de *Little Plum* (1953), *Minnie the Minx*, *The Three Bears* (1959) et surtout *When the Bell Rings* (1954), qui deviendra *The Bash Street Kids* en décembre 1956. Enfin une exposition intitulée « Thelwell Country » présentera une rétrospective de l'œuvre de Norman Thelwell (du 1er décembre 2003 à début 2004).

*THE CARTOON ART TRUST MUSEUM*
7-13 Brunswick Centre,
Bernard Street,
London WC1N 1AF.
Tél. : (44) 207 278 71 72
www.cartooncentre.com

◆ La mode est le thème fédérateur d'un choix d'œuvres exposées jusqu'au 16 novembre 2003 au **Wilhelm Busch Museum** d'Hanovre, en Allemagne. De Paul Iribe à François Berthoud, en passant par Paul Poiret et Jean-Paul Gaultier, un panorama du dessin de mode contemporain est brossé à travers 200 originaux. À cette exposition succèdera une présentation de l'œuvre de Wolf-Rüdiger Marunde (jusqu'au 22 février 2004).

*WILHELM BUSCH MUSEUM*
Georgengarten,
30167 Hannovre.
Tél. : (49) 511 16 99 99 16.
www.wilhelm-busch-museum.de

◆ Après avoir mis l'Afrique à l'honneur durant tout l'été, le **Centre belge de la bande dessinée**, à Bruxelles, consacre cet automne une exposition à Guido Buzzelli (1927-1992).

*Autoportrait* © Buzzelli.

Longtemps avant la vogue de la bande dessinée autobiographique, Guido Buzzelli n'a pas cessé de se représenter lui-même dans ses œuvres. L'exposition, intitulée « Autoportraits de l'artiste en homme laid » met particulièrement l'accent sur cette autoreprésentation plus ou moins camouflée. On le voit ainsi apparaître dans ses bandes dessinées en monstre, diablotin ou satyre. Cette exposition est présentée du 9 septembre au 30 novembre. À la même période, on pourra admirer des planches, illustrations et aquarelles d'Hugo Pratt, sur le thème des pionniers du Nord-Ouest américain à la fin du XVIIIe siècle. Du 2 décembre 2003 au 7 mars 2004, ce sont *Les Triplés* de Nicole Lambert qui attendront les visiteurs, tandis que Nicole Lambert en personne animera certains ateliers créatifs pour les enfants.

*CBBD*
Rue des Sables, 20
1000 Bruxelles.
Tél. : (32) 2 219 19 80
www.brusselsbdtour.com/cbbd.htm

◆ Le **Centro Nazionale del Fumetto** travaille à une base de données sur la bande dessinée. Rédigée en italien et en anglais, elle est déjà consultable sur internet mais fera l'objet d'une présentation à la presse, dans sa version quasi-définitive, au cours de l'hiver 2003. De même, le Musée virtuel Franco Fossati peut être visité sur le site www.fumetti.org.

◆ À San Francisco, le **Cartoon Art Museum** opère, jusqu'au 1er décembre 2003, un parcours parmi les plus fameux dessinateurs des cent dernières années

"An Exploration of Cartoon Art"
*CARTOON ART MUSEUM*
55 Mission Street,
San Francisco, CA 94105.
Tél. (1) 415 227 86 66
www.cartoonart.org

◆ **The Cartoon Research Library** de Columbus mettra quant à lui les auteurs de l'Ohio à l'honneur. Citons parmi ceux-ci le célèbre Richard Felton Outcault, créateur du Yellow Kid et de Buster Brown, mais aussi Frederick Burr Opper, W. A. Rogers, Charles Nelan, James A. Wales, Billy Ireland, Harry J. Westerman, Harry Keys, Ray O. Evans, ou encore Dudley T. Fisher. D'autre part, une grande figure de la bande dessinée est née dans cet État : Superman, qui a été créé par deux jeunes de Cleveland, Jerry Siegel et Joe Shuster.

*THE OHIO STATE UNIVERSITY CARTOON RESEARCH LIBRARY*
27 West 17th Avenue Mall Columbus
OH 43210-1393.
Tél. : (1) 614 292 0538
www.lib.ohio-state.edu/cgaweb)

R. F. Outcault, *Buster Brown* © New York Sun Inc.

# COMPTES RENDUS

## Peut-on dessiner après le 11 septembre ?

Le 9 octobre 2001, David Rees mit en ligne huit strips où des personnages d'employés de bureau – copiés-collés à partir d'une « bible » de poncifs – échangeaient des propos désabusés sur les attaques du 11 septembre et la riposte américaine en Afghanistan. En quelques semaines, le site de l'auteur enregistra, paraît-il, plusieurs millions de connexions. Une légende était née. D'autres strips allaient suivre. Le recueil – aujourd'hui traduit par Denoël – ferait son apparition en librairie après un an. *Get Your War On* doit évidemment son succès à son caractère de contre-feu au discours des médias. À cet égard, il est symptomatique d'une défiance des Américains vis-à-vis de leurs institutions et d'une attitude croissante de cynisme. Mais le strip est révélateur avant tout de l'état de choc de l'Américain de la rue, dont les symptômes ont été successivement l'incrédulité, la révolte, l'apitoiement sur soi, et enfin la résignation teintée d'amertume.

Sous son apparente radicalité, *Get Your War On* exprime en réalité un point de vue d'individu moyen (en l'espèce, celui des cols blancs). Le strip est strictement l'équivalent d'une conversation de bistrot, le « gag » consistant souvent à insulter les dirigeants ou les gros bonnets et leurs conseillers. Les gros mots qui émaillent les dialogues ne sont donc pas seulement le signe d'une « attitude subversive » (ils ne seraient pas permis dans un « vrai » strip), mais ils constituent tout simplement le fond du message. De plus, *Get Your War On* s'enferre parfois dans ses propres contradictions : alors même qu'ils réagissent à ce qu'ils considèrent comme un bourrage de crâne télévisuel, les personnages du strip se font leur opinion exclusivement à partir des images télévisées. (Aucun d'eux ne lit de journal !)

*Get Your War On* est plutôt un ersatz qu'un véritable strip, le lecteur ne cessant jamais de voir des images copiées-collées. Ces poncifs graphiques sont censés évoquer non seulement l'illustration commerciale, mais aussi les soaps façon *The Heart of Juliet Jones*. Rees recycle donc une conception populaire, suivant laquelle la BD serait produite selon un procédé industriel quelconque, du type tampons encreurs ou décalcomanie, tout en validant une position « savante », celle de la sémiologie, axée sur la transparence des signes et une prétendue « normativité » du dessin réaliste.

*The Boondocks*, d'Aaron McGruder, qui est quant à lui un strip distribué le plus traditionnellement du monde (y compris en ligne, par abonnement) par United Express, ressemble par bien des aspects à *Get Your War On*. On y trouve le même désarroi déguisé sous une affectation de cynisme face aux attaques du 11 septembre et à leurs conséquences militaires. Célébré comme un des rares strips exprimant un point de vue personnel dans un univers (celui du *syndicated strip*) aseptisé par crainte de réactions négatives – et parfois censuré par les quotidiens clients, notamment à propos du 11 septembre ! –, *The Boondocks* n'est pas toujours à la hauteur à sa réputation. On a trop souvent l'impression de voir des *Peanuts* noirs, dessinés dans un style pointu de diplômé d'une école de dessin. Ni véritablement strip de satire sociale, ni équivalent d'un *cartoon* politique comme peut l'être *Doonesbury*, *The Boondocks* est fait en réalité à partir des réactions à chaud de l'auteur devant à peu près tout et n'importe quoi, une guerre ou un scandale financier aussi bien que la sortie d'un film à succès ou qu'une remise de prix dans l'industrie du divertissement. Ici encore, la justification de l'auteur est l'idée qu'il fait barrage au flot médiatique. Mais si McGruder passe son temps à réagir au discours télévisuel, cela signifie qu'il en est un consommateur fidèle. Le secteur des médias ne demande rien de mieux que de nombreux Aaron McGruder !

Ni Rees ni McGruder n'ont donc résolu les problème inhérents à la condition de *cartoonist* au début du XXI^e^ siècle. Des jeunes gens élevés dans un individualisme radical (commun au « consumérisme » et à l'idéologie des « droits de l'homme ») ont du mal à faire le départ entre ce qui relève de la vie privée et ce qui appartient au débat public. Opinions, goûts et tout simplement préjugés sont mis sur le même plan et présentés comme les revendications d'une catégorie sociale hypothétique.

Ça y est ! L'Opération Liberté Immuable est dans la place !
Eh ouais ! L'Opération Notre Liberté Immuable est dans la putain de place !
Yeah ! L'Opération Notre Liberté Immuable d'Ecraser Vos Putains de Gueules Sous les Bombes est dans la place !!!
9 octobre 2001

*Putain, c'est la guerre* © Denoël.

Plus riche est la moisson de strips politiques proposée dans l'anthologie *Attitude : The New Subversive Political Cartoonists*, éditée par Ted Rall pour NBM. Les cartoonists Tom Tomorrow et Peter Kuper sont déjà célèbres. Lloyd Dangle, Clay Butler, Jen Sorensen, pour ne citer qu'eux, méritent de le devenir rapidement. Un dessinateur *mainstream* comme Joe Sharpnack (qui dessine pour la *Iowa City Gazette*), fait preuve d'un joli mordant tout en étant extrêmement drôle. S'il y a une critique à formuler à l'encontre de certains auteurs, c'est le recours à cet autre poncif de la « radicalité » qu'est le *retournement des figures* (le véritable fanatique religieux ne serait pas Ben Laden mais le président Bush ; les véritables terroristes seraient non les islamistes mais les Américains, qui bombardent l'Afghanistan ou l'Irak, etc.).
Il est amusant de relever qu'à l'aube du deuxième conflit mondial, la radicalité consistait à soutenir des positions diamétralement opposées. En 1941, le non-interventionnisme était l'apanage de la presse réactionnaire. Le thème était constamment martelée dans la presse Hearst par des agitateurs ouvertement antisémites et pro-nazis comme l'aviateur Charles Lindbergh. Ce sont des dessinateurs de presse courageux qui ont préparé l'Amérique à l'entrée en guerre, tels le Dr Seuss (célèbre plus tard pour ses livres d'enfants), qui tirait à boulet rouge sur les isolationnistes à la Lindbergh, dans le quotidien new-yorkais *PM*. Le Dr Seuss couvrit ensuite la guerre[1], mais, ici encore, l'époque apparaît rétrospectivement comme plus innocente que la nôtre et il n'y avait guère de doute sur qui sont les bons et qui les méchants. Le Dr Seuss représente régulièrement Hitler, Mussolini, Hirohito comme de la vermine. Laval est décrit comme une chose que le chat a ramenée. Et le Dr Seuss a exprimé par anticipation sa critique de ses successeurs modernes : parmi les monuments militaires qu'il propose figure une statue dédiée aux bien-pensants qui estiment que « les malheureux habitants du Japon sont nos frères ». Le monument représente un Japonais tenant un grand couteau et la tête coupée d'un ennemi.

Harry Morgan

1. Cf. Richard H. Minear, *Dr.Seuss Goes to War : The World War II Editorial Cartoons of Theodor Seuss Geisel*, The New Press, 1999.

**David Rees**
***Putain, c'est la guerre.***
**(traduction de *Get Your War On*)**
**Denoel, 10 €**
**www.mnftiu.cc/mnftiu.cc**

TOM the DANCING BUG'S EDITED BY RUBEN BOLLING
SUPER-FUN-PAK COMIX
SLAPPY McSUDDSTER
WHAT QUALIFICATIONS DO YOU HAVE?
I WAS A LION TAMER FOR 5 YEARS
IN THE CIRCUS?
TERRORISTS DESTROYED THE WORLD TRADE CENTER, KILLING THOUSANDS.
MARITAL MIRTH
IS YOUR WIFE A GOOD COOK?
LAST NIGHT, I ASKED HER FOR A GLASS OF WATER...
TERRORISTS DESTROYED THE WORLD TRADE CENTER, KILLING THOUSANDS.
LI'L IMPS
MY DADDY SAYS HIS BOSS IS A DOGGY!
REALLY? WHAT KIND OF DOGGY?
TERRORISTS DESTROYED THE WORLD TRADE CENTER, KILLING THOUSANDS.
NATHANIEL'S COBBLE
WHASSAT YER WEARIN' OVER YER EYEBALLS?
AH FOUND'EM YONDER BY TH' TOWN!
TERRORISTS DESTROYED TH' WORLD TRADE CENTER, KILLING THOUSANDS.
JENKINS
I'D LIKE YOU TO COME TO A MEETING ON MEETINGS THAT START TOO EARLY.
WHAT TIME DOES IT START?
TERRORISTS DESTROYED THE WORLD TRADE CENTER, KILLING THOUSANDS.

Dessin de Ruben Bolling (*Tom the Dancing Bug*).

Une page générique de comics contaminée par le point aveugle du 11 septembre.

Et là, Timmy me dit : "Maman, je veux pas vivre dans une monarchie constitutionnelle ! Est-ce que monsieur Bush a fait piquer le Congrès comme nous avec Rex ?"
Trop chou !
Après ça, bien sûr, il file devant l'ordi où je regardais les infos...
*Mamaaan !* Pourquoi le petit garçon il est tout déchiqueté et mutilé et qu'il a plus de bras ? Il a pas reçu le dollar que je lui ai envoyé ???

29 novembre 2001

**Aaron McGruder**
***Boondocks :***
***Parce que je sais***
***(1ère partie).***
**Dargaud, 9,45 €**
**www.ucomics.com**

**Tel Rall (éd.)**
***Attitude :***
***The New Subversive***
***Political Cartoonists.***
**NBM, 2002, 128 p.,**
**n. et b., $ 13,95**
**ISBN : 1-56163-317-8**

# *Vincent, Frida, Alberto et les autres...*

On peut difficilement imaginer deux approches plus dissemblables, pour évoquer en bande dessinée la figure d'un artiste de haute renommée, que celles choisies respectivement par Gradimir Smudja pour son *Vincent et Van Gogh*, d'une part, et par Éric Lambé et Philippe de Pierpont pour *Alberto G.*, d'autre part. Si la biographie dessinée d'artiste est un genre, dont la question centrale est à première vue celle de la convocation d'un univers plastique au sein d'un autre, alors ces deux albums récents paraissent en incarner deux pôles antithétiques.

À feuilleter *Vincent et Van Gogh*, on voit tout de suite que c'est d'abord l'œuvre d'un pasticheur. Assez habile technicien des encres de couleur, le Serbe Smudja s'amuse à contrefaire la touche de son modèle, il s'inspire de sa palette où dominent les jaunes, les oranges et les bleus, et signe des miniatures en formes de clins d'œil à quelques-uns des contemporains du peintre des *Tournesols*. Le mode de convocation ici privilégié n'est pas la citation mais bien la contamination : c'est l'album entier qui se donne comme une sorte d'œuvre apocryphe. Les tableaux prêtés au « héros » ne se distinguent plus, quant à leur facture, des décors dans lesquels nous le voyons évoluer, lesquels sont d'ailleurs pour une part empruntés à ses œuvres les plus notoires. (À cet égard, la première planche a le mérite de définir les « règles du jeu ».)

Cette stratégie de l'ambiguïté montre vite ses limites. Techniquement, d'abord. Le traitement pictural des images demeure hétérogène, soit que Smudja emprunte à des référents eux-mêmes disparates, soit qu'il en manque ; l'intégration des bulles – au tracé prétentieux qui s'efforce vainement à on ne sait quelle dignité « artistique » – est aussi malaisée qu'on l'imagine ; les personnages eux-mêmes ont souvent l'air de silhouettes en carton plaquées par-dessus un fond peint. Plus fondamentalement, c'est le projet même de l'album qui s'en trouve ruiné de l'intérieur. Car l'imagier qui signe ces dessins *à la manière de* pour mieux nous immerger dans le monde de son modèle ne peut être réconcilié avec un narrateur qui, lui, n'a de cesse qu'il prenne ses distances avec la vérité historique, l'intégrité de l'œuvre qu'il prétend célébrer, et même la simple vraisemblance.

Passons sur le postulat absurde d'un Van Gogh mauvais peintre qui aurait fait exécuter ses toiles par un chat génial, de surcroît doué de parole. Il est au diapason de tous ces moments anecdotiques dont l'album est tissé, qui ne font que détourner de façon navrante les pires lieux communs biographiques : c'est Degas lorgnant les jambes des danseuses depuis le trou du souffleur, Monet barbotant dans un étang, Van Gogh se faisant poinçonner l'oreille par un contrôleur. De proche en proche, tout ce qui appartient à l'époque évoquée fait farine au moulin de ce monstrueux collage. Ainsi le spectaculaire accident de train survenu à Montparnasse en 1895 – que Tardi avait malicieusement détourné en attentat visant Adèle Blanc-Sec – est cité ici sans que le personnage passant à deux pas de là s'en émeuve, ni que le lecteur en dégage un sens quelconque.

On est très éloigné du *Van Gogh* de Pialat, et très proche au contraire du film *Moulin rouge* (2001) dans lequel le réalisateur Baz Luhrmann se montrait « furieusement désinvolte », « [moulinant] clins d'œil et références » (selon les termes de *Télérama*). Et un album dessiné ne saurait avoir le brillant d'une comédie musicale, dont le mouvement du moins peut emporter pas mal de réticences. L'image de Vincent en camisole, peignant avec la bouche tout en poussant des miaulements, résume l'entreprise. Le drame du « suicidé de la société » (Artaud) est ravalé au niveau d'une triste pantalonnade. Entre pastiche laborieusement présomptueux et veine cartoonesque irrespectueuse, le travail de Smudja ne parvient même pas à être drôle.

Van Gogh était-il surréaliste ? C'est la conclusion à laquelle on pourrait aboutir, au vu de plus d'une scène. Et cette catégorisation paradoxale me fait ressouvenir d'un album paru en 1986, une *Vie de Salvador Dali* dessinée par Jean-Michel Renault (Daniel Briand/Robert Laffont éd., ). Ouvrage à l'exécution irréprochable, lui aussi fondé sur une relative indistinction entre la technique du peintre et celle adoptée par son biographe, mais ouvrage animé par une vraie empathie pour l'artiste portraituré, et dont le surréalisme joyeux, bouffon même, ne portait pas à faux.

Dans le compte rendu détaillé que j'en avais donné alors (*Les Cahiers de la bande dessinée* n° 79), je rappelais que le surréalisme « trouve dans la BD un terrain d'élection, [car] c'est un privilège du récit dessiné que de favoriser l'expression fidèle et immédiate des visions irrationnelles nées de l'inconscient ou de l'imagination ». Aussi un album plus récent, *Frida Kahlo, une biographie surréelle*, du dessinateur italien Marco Corona, s'en donne-t-il à cœur joie à partir de l'œuvre de l'artiste culte

Frida Khalo par Marco Corona © Rackham.

mexicaine, en son temps adoubée par Breton. Si la technique du dessin au trait ne saurait simuler les peintures qui sont convoquées, celles-ci ne sont jamais désignées comme telles et le lecteur non prévenu sera bien en peine de trier ce qui relève du « mauvais goût » de Kahlo (qui ne craignait pas de peindre fœtus, accidents sanguinolents, accouchements et corps monstrueux) et ce qui appartient à une veine propre à la BD underground, de Clay Wilson à Bruno Richard. Mais l'album échoue triplement : il se complaît dans l'anecdotique, il aligne des dialogues d'une trivialité confondante (« on termine ce tableau et on file droit au plumard ») et il s'enferme tout du long dans une narration verbale envahissante et pesamment didactique.

Éric Lambé a pris le contrepied de tous ses prédécesseurs, en évoquant Giacometti sans chercher à l'imiter. Ses grandes images grises dont les fonds vibrent d'une matière graphique et où se détachent juste ce qu'il faut de traits pour suggérer la scène ne versent jamais dans une description plate ou réductrice. Elles paraissent fragiles, incertaines d'elles-mêmes, comme aperçues à travers un rideau de gaze, et en cela sont au diapason d'un artiste éternellement insatisfait, qui considéra chacune de ses œuvres comme l'ébauche de l'idéal impossible qu'il projetait de peindre ou de sculpter. De 1935 à 1940, Giacometti utilisa des modèles pour sculpter des têtes et, deux fois par an, abandonna ses tentatives. Sans s'embarrasser de détails biographiques, le scénario de Philippe de Pierpont conte l'histoire d'une tête cédée, reprise, abandonnée, enfouie, redécouverte, que chacun voit à sa ressemblance et qui, à elle seule, en vient à résumer toute la quête de celui qui, plus qu'aucun autre peut-être, incarne la figure un peu mythique du créateur épris d'absolu. Album en forme d'épure sensible, narration trouée dont le lecteur est invité à combler les vides, cet *Alberto G.* fuit toutes les facilités de la bande dessinée et, libérant l'émotion, parvient à nous faire toucher quelque chose du vrai mystère de l'art.

Thierry Groensteen

**Gradimir Smudja,**
***Vincent et Van Gogh,***
**Delcourt,**
**72 p., coul., 14,94 €**

**Marco Corona,**
***Frida Kahlo,***
***une biographie***
***surréelle,***
**Rackham,**
**n. et b., n. p., 7,62 €**

**Éric Lambé**
**et Philippe de Pierpont,**
***Alberto G.,***
**Seuil/FRMK,**
**140 p., bichro, 20 €**

# À la force du pinceau

À quelques mois de distance, deux albums de Tanitoc ont paru, qui l'établissent dans le paysage de la bande dessinée française comme un dessinateur à suivre. Nous disons à suivre à dessein, puisque les deux récits qu'il a signés ont en commun de se dérouler au rythme de la marche de leurs héros involontaires. Le lecteur leur emboîte le pas, ressentant au bout de quelques pages le doux plaisir d'une balade imprévisible. Dans un cas au moins (*Qui vivra verra*), il ne s'agit assurément pas d'une promenade de santé. Nous sommes quelque part en Turquie, dans la boue et le froid des avant-postes de la Guerre de Crimée, dont personne n'ignore qu'elle s'est déroulée entre 1853 et 1856 et qu'elle fut terriblement meurtrière. Le « héros » de l'album est un cochon bien vivant et bien gras qu'un soldat français, ancien de la colonisation de l'Algérie, ramène des lignes de combat en le tirant au bout d'une corde. Il compte sur lui pour améliorer son ordinaire. L'animal suscite convoitises et violences mais finit l'histoire bien vivant, à la différence de beaucoup de ceux qui auront tenté de l'occire.

*Amstergow en 8 jours* est d'une thématique moins grave : quelques temps après la Seconde Guerre mondiale, le jeune Thadée part à Amstergow pour le compte des guides touristiques Perfecta, dont son beau-père est propriétaire. Une fois sur place, il se met à rechercher les traces de son père biologique, mystérieusement disparu. Il découvre une ville étrange, manque se faire occire, mais termine lui aussi l'histoire bien vivant, et réconcilié avec son passé. Ces deux résumés prosaïques (*pedestrian*, diraient les Anglais) ne sauraient rendre justice à la subtile ironie des deux œuvres, ironie qui n'empêche pas la gravité. L'impression de légèreté, d'alacrité que procure la lecture des deux opus doit autant au pinceau de Tanitoc, qui dispense maints bonheurs de dessin, qu'à son sens aiguisé de l'ellipse narrative. De ce point de vue *Qui vivra verra* (publié avant mais conçu après *Amstergow*…) fonctionne avec une force et une cohérence remarquables. Pour donner une idée du ton des deux récits, on peut jeter les noms de Baudoin et de Pratt ou encore ceux de James Thurber, Saki et Thomas de Quincey, sans oublier Francis Carco pour l'évocation du demi-monde des rades enfumés. Tanitoc ne sort pas des limbes telle une apparition. On sait qu'il a fait des études artistiques à Angoulême, en même temps que Troub's et David Prudhomme. Il a séjourné plusieurs années en Écosse, dont on sent l'influence dans certains décors de l'imaginaire Amstergow. On lui prédit une suite à la hauteur de ces débuts prometteurs. Pour ces deux albums, en tout cas, on conclura, comme dans les guides touristiques : mérite le détour !

Jean-Pierre Mercier

**Tanitoc**
***Qui vivra verra.***
**Rackham,**
**2002, n. et b., n. p., 15 €**

***Amstergow en 8 jours.***
**Les Humanoïdes associés,**
**« Tohu Bohu »,**
**116 p., n. et b., 12,35 €**

ET VOS DEUX ZOUAVES, VOUS EN RÉPONDEZ ?
MON CHER MURRAY, CES HOMMES APPARTIENNENT À UN RÉGIMENT QUI EST DE TOUS LES COUPS DURS ! CE TESSIER A RISQUÉ SA VIE POUR SAUVER SON SERGENT. QUANT À SON CAMARADE, IL EST SURNOMMÉ "BAÏONNETTE"... NON SANS RAISON.
PARFAIT, PARFAIT !
TÂCHONS DE NE PAS ÉBRUITER CETTE AIDE PROVIDENTIELLE DES 'FROGGIES'. LE PRESTIGE DU COLONEL EN SOUFFRIRAIT ; LE MIEN AUSSI !

*Tanitoc, Qui vivra verra* © Rackham.

# Désirs obscurs

On est d'abord troublé, en refermant *Bouture*, de ne pas avoir compris le sens de ce récit – si récit il y a… Se souvenir qu'une bouture est une branche qui, coupée à un arbre et plantée en terre, prend racine ne suffit pas à comprendre ce poème graphique, servi par la sensualité du pinceau déjà très sûr du jeune Sacha Goerg.
Et puis on ouvre à nouveau le livre. Et l'on redécouvre comme pour la première fois une succession d'images qui ne semblent avoir d'autre objet que de restituer ce sentiment si abstrait, si ténu et si torturé de la passion amoureuse. Le sujet est aussi simple à exprimer que son traitement est complexe à décrire.
Une femme attend un homme, accoudée à un bar. Pour tuer le temps, elle entame une conversation avec un autre homme, qui semble attendre comme elle. De cet homme qui ne vient pas, elle dit : « C'est si fréquent. De quoi a-t-il peur ? »
Puis elle va se baigner dans l'océan glacé de l'hiver.
L'homme qu'elle attendait finit par arriver, tout surpris de constater qu'elle est allée au bain bien qu'on ne soit pas en été.
L'action s'interrompt, le temps d'une séquence onirique où la femme disparaît dans une mare d'encre noire.
Et voici que l'on retrouve cet homme et cette femme, aux bras d'autres conjoints, embrassant d'autres histoires.
Des quelques mots échangés entre deux verres suintent la rancœur d'un amour déçu.
Puis la femme se sépare de son nouveau compagnon, démarrant en trombe comme une pilote de rallye.
La tête de ce nouvel ex, décapitée, est abandonnée dans une clairière où elle n'a d'autre choix que de réclamer le droit de rouler ailleurs. Mais le couple recomposé préfère mettre cette tête sur ses épaules.
Et finalement jeter ce cadavre doué de parole du haut d'un ravin, au volant d'une voiture.
À nouveau réuni, le couple se séparera une dernière fois encore, laissant l'homme seul sur la rive de ses souvenirs, dans la forêt du *nevermore*.
De cette suite d'images délibérément dénuées de logique se dessine une impression diffuse, imprécise et confuse. Avec une rouerie malicieuse, Goerg entraîne le lecteur dans le sillon d'un non-récit émouvant de lyrisme adolescent et d'imperfection assumée. Cet album étrange restitue une forme de folie qui ressemble de près à celle que Duras aimait raconter, jusqu'à plus soif, depuis *Le Ravissement de Lol V. Stein*.
Que l'on n'ait pas l'habitude de lire ce genre de projet dans une bande dessinée n'est pas peu dire. Pour autant, la virtuosité, bien réelle, de Goerg nous laisse espérer des lendemains moins opaques et, peut-être, plus sincères. La complexité ne cache peut-être rien de plus, ici, qu'une certaine vacuité. La faiblesse de ce livre est aussi sa force : son refus délibéré de l'incarnation et son refuge forcené dans une forme de bande dessinée qui tient à distance les êtres et les choses finissent par ne dispenser qu'une obscure idée du désir… Un désir noir comme le cauchemar d'un romantique déboussolé par la découverte du désir de l'autre, du mystère impalpable des attirances et des répulsions, de l'amour et du désamour.
Toujours soucieux d'être compris de son public, Goscinny, scénariste de bon sens, avait coutume de dire aux dessinateurs de *Pilote* : « Si vous faites du second degré, assurez-vous que le premier degré soit lisible pour lui-même. »
Si Sacha Goerg hausse les épaules en lisant cette chronique, arguant que je n'ai rien compris à sa démarche, je voudrais lui répondre : « Peut-être. Mais à qui la faute ? »
Goerg aurait bien raison de se moquer de la réception critique de son œuvre. Mais il aurait tort de s'étonner que l'on se perde en conjectures pour en percer le sens. *Bouture*, j'en suis certain, n'a pas fini tout à la fois de me séduire, de me déplaire et, surtout, de m'interroger…

Benoît Mouchart

**Sacha Goerg,**
***Bouture.***
**L'Employé du Moi (Bruxelles),**
**n. et b., n. p., 14 €.**

# *Fido chien méchant*

C'est dans *Le Journal de Judith et Marinette*, fondé par Imius en 1996 avec des amis (Tofépi, Fab', Jean-Jean...), qu'on a pu le remarquer et apprécier son travail, et c'est sous le même label vendéen et rennais des Taupes de l'espace que paraît *Le Chien de la voisine*. Dès ses premières armes, son dessin est en place, sans effets, sobre et expressif, fondé sur l'observation de son entourage et le croquis pris sur le vif, dans une veine défendue par Bretécher, Menu ou Matthieu Blanchin par exemple. Chez lui, dessin et récit ne font qu'une même écriture cohérente. On retrouve aussi Imius dans la revue *FLBLB*, les cousins de Poitiers, et ses quatre pages parmi les deux mille de *Comix 2000* se distinguent par son art de l'autodérision. Comme *Jérôme d'Alphagraph* de Nylso (paru chez *FLBLB*), ce petit livre à la couverture sobre, bleue, sans chien ni voisine mais avec la seule tête du voisin, est né grâce à l'initiative d'une librairie rennaise qui l'a publié en feuilleton, chaque semaine, dans *Chez Jérôme comix*.

Le chien n'est pas une nouveauté dans l'univers d'Imius, qui se plaît à mettre en scène les dérapages du quotidien ; le village apparemment immuable (peut-être Saint-Maurice-le-Girard en Vendée, le premier siège social de leur association), les quartiers pavillonnaires où on se parle pardessus la haie et la chambre d'étudiant sont ses décors privilégiés ; il y observe les relations de voisinage, les conflits domestiques, les affaires sentimentales de sa génération, à commencer par les siennes propres. « Pourquoi je ferais une fiction ?... Oui ?! Pourquoi une fiction ?... Alors que j'ai tout sous la main » s'interroge Imius dans *Tout doit disparaître*, paru dans le pénultième *Journal de Judith et Marinette* (n° 9 janv. 2001)[1]. Ici, comme dans *Un chien dangereux* (deux numéros aux mêmes Taupes de l'espace), Fido (carrément ! en lieu et place de Ronnie) est un épigone disgracieux et sournois de Snoopy (Imius le cite sans se cacher). Il est doué de parole dès lors qu'il est à domicile, comme le montrent ses commentaires éclairés devant la télévision : « J'ai trouvé ça un peu facile... Pour nous montrer la misère du monde, il nous font un bon gros plan sur les larmes du gosse », ce qui n'est pas anodin puisqu'il renvoie au prologue même du livre, qui voit d'abord des enfants pleurer d'épouvante (« chialer » serait plus exact) pour se conclure abruptement sur une femme embrassant tendrement un chien – lui, Fido – sur le museau, ainsi qu'au ton adopté par Imius, à l'opposé du spectaculaire, dans l'ensemble de son travail.

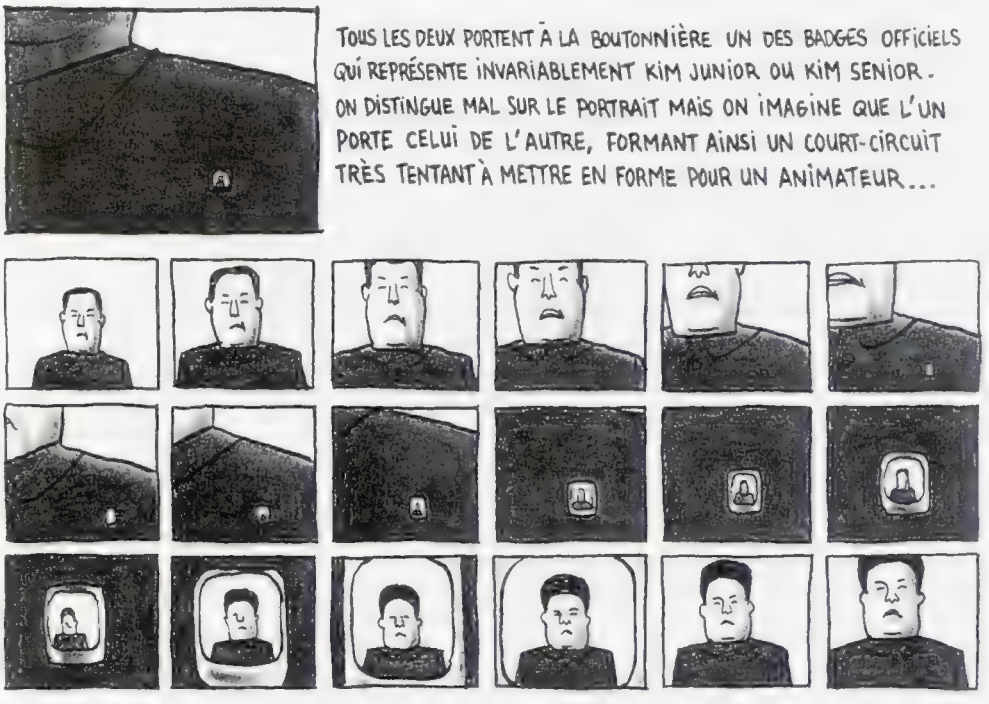
Le décor est planté. Comment faire, se demande le voisinage, pour mettre fin à la terreur que ce chien fait régner dans le quartier auprès de nos enfants – même si aucune preuve n'est là pour le charger de ces forfaits ? Il faut en avertir M^elle^ Nowhere (noter l'ironie de ce nom dans ce cadre confiné), elle ne peut être au courant des agissements quasi criminels de son toutou, sinon il serait inimaginable qu'elle le laissât faire. Sa « civilisation » masque la véritable nature du clébard, évidemment. Mais comment ? C'est là que l'affaire se complique car l'amour s'en mêle ; quand un père tranquille, mari modèle et excellent voisin, pourtant convaincu de la nécessité d'intervenir auprès de cette très belle brune – une Américaine ? – fond devant elle sans retour. Il se trouve alors au cœur d'un dilemme : comment remplir son devoir de père protecteur quand on est soumis à son « ennemi ». Racontée en courts chapitres incisifs, l'histoire évolue par accumulation de petits faits laissant deviner la tragédie qui ne va pas manquer d'arriver, même si l'épilogue, pour le moins, n'est pas celui attendu.

Dominique Hérody

1. Après deux années sabbatiques, les aventures de Judith et Marinette se sont définitivement achevées avec le n°10, en janvier 2003.

**Imius,**
***Le chien de la voisine.***
**Les Taupes de l'espace, n. et b., n. p., 10,50 €**

# *Stupeur et énervement*


TOUS LES DEUX PORTENT À LA BOUTONNIÈRE UN DES BADGES OFFICIELS QUI REPRÉSENTE INVARIABLEMENT KIM JUNIOR OU KIM SENIOR. ON DISTINGUE MAL SUR LE PORTRAIT MAIS ON IMAGINE QUE L'UN PORTE CELUI DE L'AUTRE, FORMANT AINSI UN COURT-CIRCUIT TRÈS TENTANT À METTRE EN FORME POUR UN ANIMATEUR...

Guy Delisle, auteur de bandes dessinées très personnelles (*Aline et les autres, Albert et les autres* à l'Association) ou plus commerciales (*Inspecteur Moroni* chez Dargaud), exerce un « vrai » métier : il est directeur d'animation pour des productions européennes dont l'exécution est « délocalisée » en Europe de l'Est ou en Asie, ce qui le conduit à résider dans des pays à la main-d'œuvre qualifiée (encore que...), bon marché et dénuée de droit de grève... Après un séjour en Chine, entre Canton et Hong Kong, dont il restitua les meilleurs moments dans un hilarant reportage en bande dessinée découvert dans la revue *Lapin*, il rempila pour partir en Corée du Nord et y atteindre le fond de l'absurdité totalitaire (peut-être jusqu'à un séjour en Albanie ?). Faisant pendant à son *Shenzhen* déjà édité par L'Association, il livre aujourd'hui dans *Pyongyang* un Journal de son séjour, qui est aussi un précieux témoignage sur un « pays ermite » très mal connu.
D'un trait minimaliste, Delisle portait déjà, dans *Shenzhen*, un regard acerbe sur le petit monde et les petites misères de la sous-traitance d'animation tout en démystifiant la vision occidentale de la Chine. Il y évoquait les différences culturelles, la barrière de la langue, les découvertes culinaires et toutes ces « chinoiseries existentielles et quotidiennes qui touchent à l'universel ». L'attitude de l'auteur débarquant en « zone économique spéciale », summum de l'ennui dans l'Empire du Milieu, relevait de la grande naïveté. Le récit qu'il en faisait, ainsi que le trait qu'il employait, adoptaient la même naïveté, engendrant du comique à partir d'anecdotes dérisoires, de petits faits sans importance, de son incapacité à communiquer et surtout de sa propre stupéfaction devant des mœurs, des coutumes, des habitudes, des civilités insoupçonnées. Autre source d'amusement, tout autant chargée de valeur documentaire, le travail au studio d'animation, ses rapports avec les équipes locales, les relations hiérarchiques... qui présentent quelques similitudes avec l'expérience japonaise décrite par Amélie Nothomb dans *Stupeur et Tremblements*, avec qui il partage d'ailleurs deux procédés particuliers : la relance narrative qui consiste à annoncer un gag ou un événement, le désamorçant tout en l'amorçant, et l'auto-commentaire pendant l'action.
La naïveté a quitté Delisle lors de son second séjour asiatique. Il arrive à Pyongyang sans la fraîcheur qui était la sienne en débarquant à Shenzhen. Les démêlés avec les animateurs, les péripéties linguistiques, l'embarras devant l'impossibilité de communiquer et tant d'autres choses étant les mêmes en Corée qu'en Chine, le narrateur est privé d'autant de traits qui faisaient mouche dans son premier *opus*. Dès lors, il s'attache presque exclusivement à relater les absurdités générées par le régime dictatorial le plus paradoxal qui puisse s'imaginer, matière à de nouveaux étonnements et quelques tranches de rigolade. Il est toutefois permis d'avancer que le narrateur fait mine de découvrir ce qu'il est en réalité venu relater, beaucoup plus « prévenu » sur le régime de Kim Il-Sung et de son fils Kim Jong-Il qu'il pouvait l'être sur la vie quotidienne à Shenzhen. Sans tomber dans les travers de *Tintin au pays des Soviets*, le récit tend néanmoins parfois au catalogue, à la série de froids constats. Dans une ville déshumanisée par une idéologie paranoïaque, Delisle lui-même perd un peu de l'humanité dont il faisait preuve dans *Shenzhen* (et qui caractérise ses portraits d'Aline, Albert et les autres) pour se laisser aller à l'énervement. Quand la Belge Amélie de *Stupeur et Tremblements* cherchait à « devenir japonaise », notre dessinateur a parfois tendance à promener sur la Corée du Nord le regard du Nord-Américain qui ne cherche même pas à comprendre. Son récit en devient plus distendu, et son trait plus sec.
Restent néanmoins de beaux moments qui confirment que, si Delisle sait à l'avenir éviter la redite (ne pas entreprendre ce *Shenzhen 2*, s'abstenir de persévérer dans *Inspecteur Moroni*...), il restera un auteur à suivre avec grand intérêt : le miroir dans lequel il voit Kim Il-Sung au lieu de son propre visage nous rappelle qu'il signa une amusante « Patte de mouche » intitulée *Réflexion* ; quant aux fugitives et touchantes apparitions d'une jolie Mongole, elles peuvent prendre place dans les portraits d'*Aline et les autres*.

Gilles Ciment

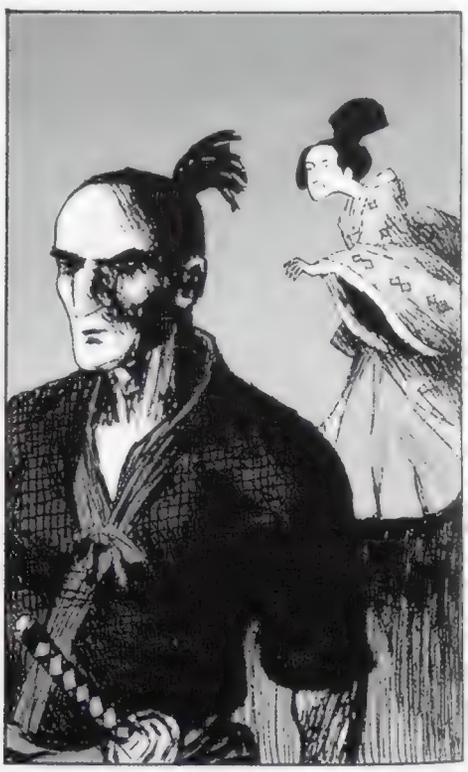
**Guy Delisle,**
***Pyongyang.***
**L'Association,**
**collection "Ciboulette",**
**178 p., n. et b., 23 €**

# Beauté du samouraï

La collection "Équinoxe" nouvellement lancée par Vents d'Ouest marchera-t-elle sur les traces de "Poisson Pilote" ? Elle se veut un « nouvel espace d'expression ouvert aux auteurs ayant une identité graphique forte et affirmée ». (Il faudrait faire une anthologie de ces communiqués d'éditeurs, qui sont étonnamment interchangeables...)
Ce qui est certain, c'est que l'identité graphique de la série inaugurale, *Les Contes du 7ème souffle*, est « forte et affirmée » à souhait. Il suffit de feuilleter les deux volumes parus pour être impressionné par la puissance et la poésie des images. Hugues Micol n'est déjà plus un inconnu. On lui doit un western coupé de fantastique, *Chiquito la Muerte*, chez Delcourt (l'histoire, en deux tomes, était signée Jean-Louis Capron) et un album plus expérimental, en forme de course poursuite échevelée : *3*, chez Cornelius. Il donne ici la pleine mesure de son remarquable talent, transcendé par la dimension épique et tragique de son sujet comme, probablement, par la confrontation avec la tradition graphique orientale et plus particulièrement de l'estampe japonaise.
Car le héros de ces *Contes* est un guerrier de l'époque Edo. Formé à l'art du sabre par un maître du « style Hashiba », Toho Daisuke – tel est son nom – a mis au point une technique qui lui est propre, véritable chorégraphie martiale fort à propos baptisée danse du roseau. Cette « danse » est particulièrement meurtrière, et lui permet de venir régulièrement à bout d'adversaires beaucoup plus nombreux. (Les lecteurs de Vink ne manqueront pas de songer à son héroïne He Pao, elle aussi experte dans l'art du combat et détentrice d'une « botte » secrète.) Si la route de notre ténébreux héros est jonchée de cadavres, elle se donne avant tout comme une double quête : Daisuke se cherche un maître – faute de quoi il resterait un *rônin*, un samouraï errant vivant de la charité publique – et tente de percer le mystère de la véritable personnalité de son père, mort avec une réputation de lâche. Le premier album le voit mettre sa bravoure au service du fiancé de sa sœur, lequel se révèle bientôt un digne émule de Barbe Bleue. Le deuxième lui fait prendre fait et cause pour une petite fille dépossédée de ses biens par une belle-mère abusive, et qui trouve refuge chez des nains. Pour le coup, on songe, naturellement, à Blanche Neige.
C'est toute la malice d'Éric Adam (habituellement scénariste de séries humoristiques à succès : *Lucky Luke*, *Rantanplan*, *Marsupilami*...) de transposer des thèmes de notre fonds légendaire occidental dans un univers qui leur redonne un caractère de nouveauté. Mais, si bien mené que soit le récit, c'est, il faut y insister, la somptueuse mise en images qui retient d'abord l'attention – remarquablement servie par deux coloristes successifs : Véronique Dorey et Ruby. S'il s'inscrit dans la continuité d'un Blutch ou d'un Blain, Micol a un talent bien à lui pour disposer les noirs, signer des vignettes complexes où l'œil ne se perd jamais, insérer le personnage dans une trouée du décor, trouver le juste équilibre entre réalisme poétique et caricature. Rythme de l'action, mise en page, composition de chaque cadre : tout est parfait. Superbe paysagiste, il est à ce point imprégné de son sujet qu'il semble quelquefois encrer ses dessins avec un roseau et le laisser danser sur le papier.

Thierry Groensteen

**Éric Adam et Hugues Micol,**
***Les Contes du 7ème souffle***
***1. Aohige***
***2. Shiro Yuki***
**Vents d'Ouest, "Équinoxe",**
**48 p. coul. par volume,**
**12,50 €**



# Profession : feuilletoniste

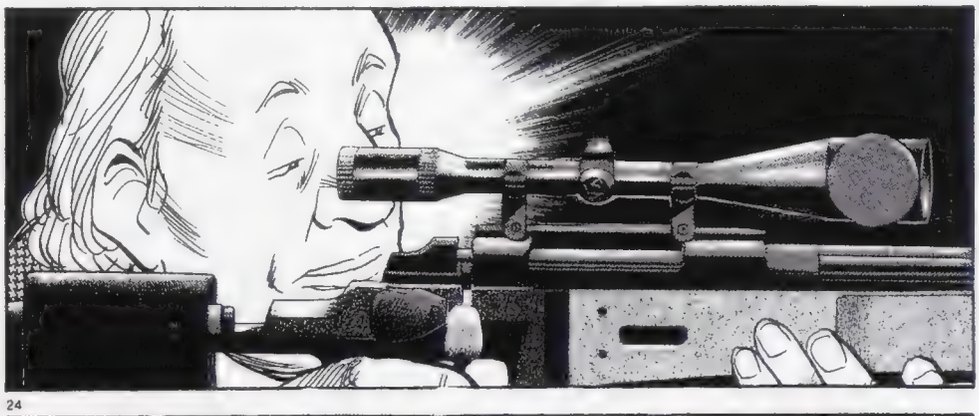
Si l'immense majorité des mangas traduits en français est toujours destinée aux adolescent(e)s, quelques titres visant spécifiquement un lectorat adulte apparaissent aujourd'hui timidement sur le marché, susceptibles de séduire un public jusqu'alors rétif aux codes graphiques et narratifs de la BD japonaise. Naoki Urasawa fait ainsi partie des quelques ambassadeurs de ce que l'on désigne au Japon sous l'appellation de « seinen manga » (manga pour jeunes adultes). Dans *Monster* et *20th Century Boys*, ses deux séries les plus récentes, qui font simultanément l'objet d'une publication française, Urasawa se révèle un feuilletoniste hors-pair, parvenant – tels Alexandre Dumas ou Eugène Sue en leur temps –, à développer des récits cohérents sur le long terme, bien que les chapitres qui les composent aient été publiés au fur et à mesure dans la presse. Cela ne va d'ailleurs pas sans un certain nombre de contraintes : chacun des segments d'une trentaine de pages qui composent ces deux mangas se doit en effet d'apporter son lot de rebondissements, contenir au moins une situation spectaculaire (avec à la clé quelques « cases mémorables »), et se clore soit sur la résolution d'un problème, soit sur un *cliffhanger* (une « accroche », censée maintenir le lecteur en haleine jusqu'à la prochaine livraison). On note également que ces chapitres fonctionnent généralement sur une unité de temps et de lieu, l'intervalle entre deux épisodes étant le lieu privilégié de l'ellipse ou du changement de décor.

À partir de ces règles de base – par ailleurs communes à une grande partie de la BD japonaise contemporaine –, Urasawa compose avec *Monster* et *20th Century Boys* des feuilletons passionnants qui ne reposent pas, à l'inverse de nombreux mangas, sur une suite facile d'affrontements (sportifs ou martiaux) ou sur la répétition immuable, à chaque chapitre, de la même situation de départ, mais sur un récit continu et en perpétuelle évolution. Tous deux se fondent ainsi sur une structure qui leur est propre. *20th Century Boys* – qui relate, sous un éclairage nostalgique, la lutte d'un groupe d'amis d'enfance contre une secte mystérieuse – repose sur l'agencement subtil entre différentes trames temporelles : passé, présent et même futur s'entremêlent continuellement, révélant au fur et à mesure les éléments d'une machination à l'échelle mondiale. *Monster*, quant à lui, fonctionne sur une structure mixte, placée dès le départ sous l'influence d'Osamu Tezuka : Kenzo Tenma (dont le nom fait référence au créateur d'Astro Boy) est un chirurgien déchu, à la recherche d'un assassin dont il a jadis sauvé la vie. Parallèlement à cette trame, ce médecin de l'ombre, qui soigne les corps aussi bien que les âmes, va être confronté au cours de son errance à des situations médicales et humaines délicates, sans forcément de rapport direct avec l'intrigue principale, et développées indépendamment en un ou deux chapitres, évoquant immanquablement *Black Jack*. Unique point commun structurel entre les deux feuilletons d'Urasawa : des récits qui s'étalent sur plusieurs années (des décennies, dans le cas de *20th Century Boys*), offrant une véritable profondeur aux figures principales. Espérons que ce savoir-faire en matière de conduite de récit pourra profiter à la bande dessinée franco-belge, dans laquelle l'influence de son homologue japonaise se limite encore trop souvent à de superficielles conventions graphiques.

Julien Bastide

**Naoki Urasawa,**
***Monster,***
**Kana,**
**8 volumes disponibles**
**(18 volumes au total).**

***20th Century Boys,***
**Génération comics,**
**7 volumes disponibles**
**(toujours en cours de publication au Japon).**



24

# *Une horrible histoire*

VOUS ÊTES PASSÉS
DEVANT LES CORPS ALIGNÉS
DE PLUS DE CENT DE VOS CAMARADES
QUI ONT DONNÉ LEUR JEUNESSE
POUR LA LIBERTÉ DE CE PAYS !

Attilio Micheluzzi est mort pendant l'été 1990 avant de terminer sa dernière histoire : *Afghanistan*. Le choix de ses éditeurs de publier les planches dans leur état d'inachèvement pourra étonner : d'autres dessinateurs ont connu pareil sort (Jijé, Auclair…) et leur ultime œuvre avait été terminée par leurs confrères. Ici, la finition aurait été d'autant plus aisée qu'il ne s'agissait quasiment que de l'encrage[1]. Une vision excessivement « auteuriste » aurait-elle donc prévalu, au détriment du lecteur qui se verrait proposer un produit semi-fini ? Si ce choix est entaché d'un soupçon de sacralisation, nous sommes pourtant très loin du fétichisme qui avait justifié la publication de *Tintin et l'Alph'art* [2].

*A contrario*, s'offusquer de la publication d'un récit « inachevé » sous-entendrait que tous les autres ont trouvé leur forme définitive au moment de leur publication, ce que nient à la fois un Baudoin qui ne voit en chacune de ses œuvres qu'un brouillon, et de très nombreux auteurs qui n'ont pas hésité à retoucher leurs travaux à l'occasion de rééditions.

Non content d'appeler au débat, ce livre singulier occasionne d'autres surprises.

Micheluzzi n'a pas commencé à encrer ses pages par ordre chronologique, comme le prouve la toute première case qui se présente encore à l'état de crayonné. Dès le départ, il s'octroie donc la liberté de pouvoir revenir en arrière et de modifier le dessin lui-même.

On trouvera plus loin quelques cases vierges ou ne contenant que la bulle et son texte.

Le plus étonnant, c'est de constater qu'*Afghanistan* ne se lit pas avec beaucoup plus de distanciation qu'une histoire « normale ». Il est vrai que seules neuf planches ne bénéficient d'aucun encrage (à l'exception des textes traduits par Michel Jans). L'on glisse sans mal d'une partie crayonnée à une partie encrée, d'une part grâce au contraste très atténué que permettent un style sans fioriture, une absence de décors foisonnants et de couleurs, d'autre part parce qu'intrigue et personnages nous intéressent suffisamment pour que le livre ne se réduise jamais à une performance formaliste.

Micheluzzi est rapide mais constamment juste, dans le dessin et les personnages comme dans la description d'une réalité géopolitique. De ce « premier » conflit afghan, on repère aisément les protagonistes, les dissensions entre les factions, les manipulations, les complots et les pratiques assez peu ragoûtantes des uns et des autres. Quant au bénéfice civilisateur apporté aux populations occupées, repeint ici aux couleurs d'une solidarité prolétarienne et internationaliste, même les vétérans de l'Armée rouge n'y croient plus. *Afghanistan* est donc un livre d'Histoire, mais aussi un livre d'histoires. « *C'est une guerre, pas une histoire personnelle* », lance le soldat russe à l'adresse de son prisonnier afghan, seul survivant de son village et qui rêve de vengeance. Manière pour un auteur, dont il faut dire qu'il fut le contraire d'un « intellectuel de gauche », d'opposer deux visions du monde, l'une globalisante et collective, l'autre individuelle. Même s'il la nie, le narrateur se voit reprocher sa partialité. Car les récitatifs, non contents de décrire ou d'informer, s'adressent parfois directement aux protagonistes. L'échange entre l'auteur et ses créatures ne manquera pas de désarçonner quelques lecteurs.

Mais tous ne pourront qu'être émus par la dernière image, celle où Micheluzzi s'autoreprésente pour conclure « *ces horribles histoires* » qui sacrifient leurs personnages, et annoncer de manière mi-ironique mi-prophétique sa propre disparition.

Évariste Blanchet

1. Certes, il ne s'agit pas d'une pure formalité ; les amateurs de super-héros, un genre fabriqué selon une division du travail très poussée, savent bien qu'un encreur talentueux sauvera un mauvais crayonné tandis qu'un médiocre en salopera un bon. De plus, il ne s'agit pas seulement de souligner le contour des objets et des personnages : c'est à ce stade que l'auteur peut étaler de grandes masses noires sur sa planche pour mieux faire ressortir la lumière et créer, comme ici parfois, de magnifiques effets.

2. Micheluzzi n'est pas Hergé, d'autant que, nous assure l'éditeur, il « *était connu pour sa phénoménale rapidité d'exécution* ». Mais n'est-ce pas là un jugement d'exceptionnalité un peu biaisé, porté à l'aune d'une certaine bande dessinée franco-belge devenue normative, qui oublie un peu vite l'existence d'autres familles de publications, en particulier les « petits formats », où le dessinateur pouvait réaliser jusqu'à 30 planches ou plus par mois ? Certains récits de Micheluzzi ont d'ailleurs été traduits en France dans ce type de presse.

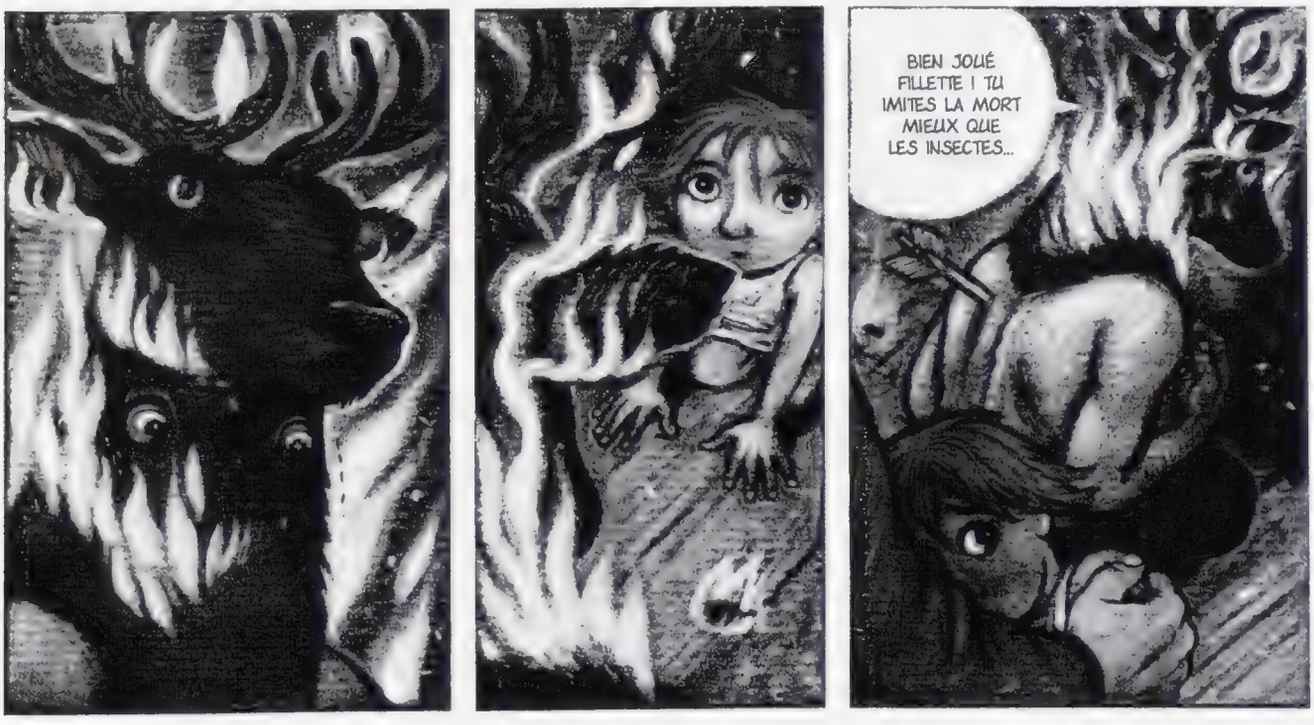
**Attilio Micheluzzi,**
***Afghanistan,***
**Mosquito,**
**52 p., n. et b.,**
**12,50 €**

# *Tirabosco en son jardin*

À quoi peut bien servir à un auteur publié jusque-là chez les éditeurs dits indépendants de passer chez un « grand » éditeur ? Dans le cas de Tom Tirabosco, l'arrivée chez Casterman sert au moins à une chose : réaliser un album en couleurs. Force est de reconnaître que *L'Œil de la forêt* se prête particulièrement bien à ce passage à la couleur, puisque l'histoire se passe à la campagne en été et qu'elle tourne autour des rapports de l'homme et de la nature.
Dans une riche demeure campagnarde, une petite fille, Clara, et ses parents viennent d'emménager. Le père, François, est un universitaire obsédé par les relations entre la nature et l'animalité. Il a également un penchant prononcé pour la bouteille. La mère, Marie, tue le temps en traînant son ennui dans l'immense jardin. Visiblement, le couple bat de l'aile et l'arrivée du beau et mystérieux Baptiste va servir de révélateur aux tensions accumulées. Embauché comme jardinier, Baptiste se lie d'amitié avec la petite Clara et avec sa mère. Est-il seulement de passage, comme il le prétend, ou est-il venu pour une raison précise ?
La mère et la fille sentent bien que quelque chose s'est passé jadis dans la belle demeure des parents de François. Chacune, à sa manière, découvre la nature de ce drame. Clara la fillette communique directement avec la nature par l'entremise de sa pie familière, Arlette, et des poupées-fétiches qu'elle fabrique à l'effigie de ses proches. Marie emprunte la voie (et la voix) des adultes : elle interroge la mémoire des hommes, les habitants de la région qui se souviennent de ce qui s'est passé, autrefois.
Face aux deux femmes, deux hommes : Baptiste et François. Si le premier semble ne faire qu'un avec la nature, le second la craint et même la diabolise. Chacun, à sa manière, est fasciné et dirigé par les forces obscures de l'animalité, au premier rang desquelles la sexualité. Mais au pays des symboles, le sexe et la mort vont toujours ensemble. Et depuis *L'Amant de Lady Chatterley*, les châtelains devraient pourtant se méfier de leur domesticité. Très vite, il devient clair que Baptiste a un lien avec le drame qui a eu lieu quarante ans plus tôt et qui a définitivement traumatisé François.
Tom Tirabosco met en scène un huis clos en plein air, ce qui n'a rien de paradoxal lorsque l'on comprend que la vieille demeure et sa propriété constituent un monde à part. Le père de François, ministre, et François lui-même, professeur parisien, sont irrémédiablement étrangers à la campagne qui les entoure. La petite Clara, à l'inverse, est à l'écoute : elle pratique une sorte d'animisme qui lui permet de dérouler avec son langage à elle l'écheveau des relations conflictuelles des adultes. Car même si François la rejette, la part animale de l'homme est là : elle semble même s'incarner en Baptiste, dont la ressemblance avec le dieu Pan est tout sauf fortuite. Il y a de la sorcellerie dans ce livre, ou à tout le moins un réalisme fantastique en fragile équilibre au bord du gouffre.
Par petites touches, l'auteur parvient à susciter une sensation croissante d'étouffement. Sa technique graphique particulière – pastels sur papier noir – implique une omniprésence de l'ombre. Même si la rondeur bonhomme des physionomies arrive un peu à le faire oublier, décors et personnages sont littéralement sculptés dans la noirceur.
Seul bémol au plaisir de la lecture : 62 planches, c'est bien court. On aimerait que l'auteur ait davantage de place pour enrichir son décor, donner de l'épaisseur aux personnages secondaires, qu'il ait plus de temps pour installer son ambiance. Mais un format est un format : passer chez un « grand » éditeur a aussi ses contraintes.

Jean-Paul Jennequin

**Tom Tirabosco,**
***L'Œil de la forêt,***
**Casterman, « Un monde »,**
**62 p. coul., 13,50 €**



# Les artistes de l'évasion

On ne manquera pas de souligner la parenté qu'entretient l'histoire des protagonistes des *Extraordinaires aventures de Kavalier & Clay*, le roman de Michael Chabon, avec celle de Siegel et Shuster, les créateurs de *Superman*. Non sans raison. Les deux obscurs petits Juifs de Cleveland (Ohio) qui un beau jour inventeront une des plus grandes légendes de la bande dessinée et deviendront les acteurs d'une formidable aventure capitaliste du XX^e^ siècle – dont ils ne jouiront guère –, ont en effet servi de modèles à l'auteur américain pour son troisième roman. Ils ne sont d'ailleurs pas les seuls à référer à la bande dessinée américaine, puisque, parmi les personnages de troisième plan on croise aussi Joe Simon, le co-créateur de *Captain America* avec Jack Kirby, Milton Caniff, Will Eisner, Stan Lee ou l'éditeur Bill Gaines, tous acteurs de l'histoire des *comic books*, ces magazines de bande dessinée apparus à la fin des années 30.

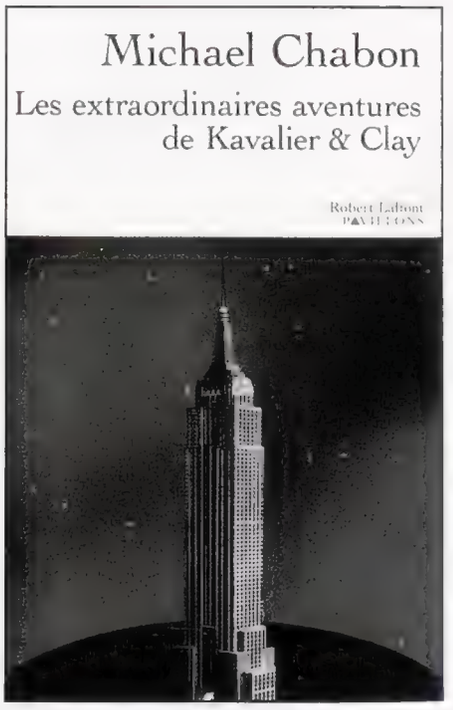
En s'intéressant au destin de deux cousins, Sammy Clayman et Joseph Kavalier, Chabon entend retracer une portion de l'histoire de l'Amérique située entre les années 40, qui voient s'estomper le cauchemar de la Grande Dépression, et le milieu des années 50, qui marquent le début de la guerre froide et de la « chasse aux sorcières ».

Jeune Juif de Brooklyn, Sam Clay descend des premières vagues d'immigrants venus quêter gloire et fortune outre-Atlantique et qui, avec le temps, ont pratiquement perdu tout souvenir du Vieux Monde. Américain jusqu'au bout des ongles, l'obscur grouillot d'Empire Novelties Inc., miteuse maison d'édition dirigée par le caricatural Sheldon Anatol, dévore les *pulps* du *Shadow*, de *Doc Savage*, rêve « *d'envol de métamorphoses et d'évasion* » et surtout d'entrer dans le monde des comics en créant un super-héros qui damera le pion à ce *Superman* dont, comme des centaines de milliers de lecteurs, il suit avidement les exploits. Jusqu'à cette fin d'octobre 1939, où, grâce à son cousin Joseph Kavalier, dessinateur hors pair qui débarque de la vieille Europe, le rêve de Sam va prendre corps. Joe, bel adolescent taciturne, fasciné par la culture judaïque et les exploits du grand Houdini, ce génie de l'évasion dont il a tenté de percer les secrets, s'est évadé de manière rocambolesque de sa Prague natale cernée par les nazis. Il y a laissé une famille qu'il s'est juré de faire venir dès qu'il aura réuni l'argent nécessaire. Pour parvenir à leurs fins, les deux cousins vont conjuguer leurs talents et créer un personnage mâtiné de leurs cultures respectives : *L'Artiste de l'évasion*. Doué d'une morale et d'un physique en acier trempé, *L'Artiste* combine le talent de Houdini et la force implacable du Golem, figure de l'ésotérisme juif. À l'instar de Doc Savage, Batman ou Superman, l'Artiste, qui a fait de la clé d'or son emblème, orchestre depuis sa base secrète, située sous l'Empire State Building (!), une lutte implacable contre « Les forces de la Chaîne de fer » – une coalition maléfique, métaphore des forces hitlériennes. Le succès permettra aux deux auteurs de frayer avec l'avant-garde new-yorkaise et de côtoyer Orson Welles, Dolores del Rio ou encore Dali.

Avec *Les Extraordinaires aventures de Kavalier & Clay*, Chabon signe une superposition réussie de la Seconde Guerre mondiale et de l'« Âge d'or » du *comic book*. Le roman lui a d'ailleurs valu, en 2001, le prestigieux prix Pulitzer. Mais cette description précise des milieux bouillonnants de l'édition, des conditions dans lesquelles des dizaines d'auteurs indépendants ou en ateliers se lancèrent à corps perdu dans l'aventure des comics, sonne plus comme un hommage étourdissant à ces années où la fraîcheur naïve de cette nouvelle bande dessinée le disputait au foisonnement et à la créativité, que comme le choix d'un angle inhabituel pour évoquer l'époque de la guerre. Armé de son talent et d'une bonne dose d'humour, Chabon ressuscite avec justesse l'épopée tour à tour émouvante, drôle ou poignante des *Action Comics*, *Detective Comics* et de la flopée de revues qui rivalisent pour conquérir des dizaines de milliers de lecteurs en mal de divertissements entre deux guerres. Il suggère de surcroît que ces dizaines d'histoires, souvent manichéennes et quelquefois d'une nullité affligeante, que ces ribambelles de super-héros parfois ridicules, ont pu avoir pour vocation souterraine de susciter une conscience politique chez les jeunes lecteurs. Tous ces héros masqués étaient là pour les venger des rudesses de la vie. Une idée qui a présidé à la création de l'*Artiste de l'évasion*, comme l'explique Chabon : « *J'ai eu l'idée de cet* escapist, *ce spécialiste de l'évasion qui serait en même temps un magicien. Il me semblait qu'évasion et émigration étaient deux notions qui marchaient parfaitement ensemble, comme dans un tour de magie, justement. Mon super-héros allait donner du pouvoir à ceux qui n'en avaient pas.* »

Si le New York des années 40 envoûte Chabon, c'est tout d'abord parce que son père, né à Brooklyn en 1938, a abreuvé l'imaginaire de son rejeton de légendes urbaines pittoresques, de sagas mystérieuses venues du vieux continent et de récits de champions qui tiennent secrète leur véritable identité pour mieux combattre l'injustice. Chabon a aussi pris soin de recueillir les récits de témoins privilégiés, derniers survivants de ces temps héroïques : Stan Lee, prolixe créateur de super-héros, ou Will Eisner. *Les Extraordinaires aventures de Kavalier & Clay* est un hommage émouvant rendu à ces artistes de l'évasion.

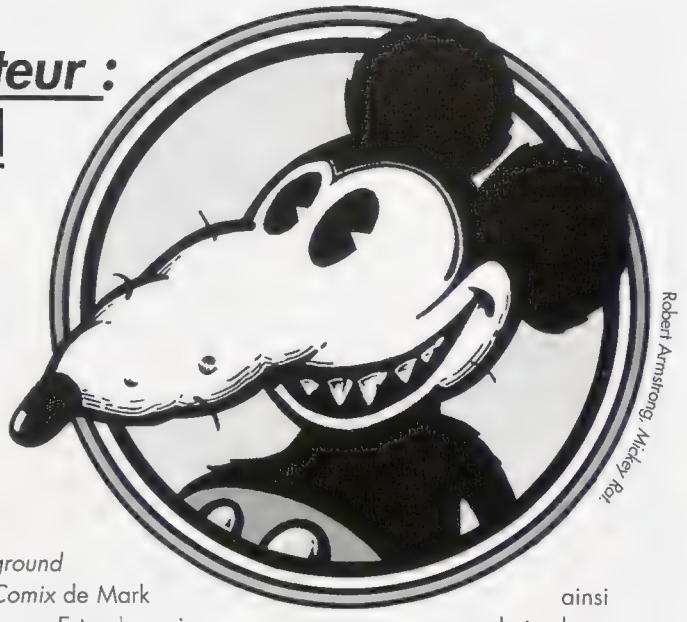
Jean-Philippe Martin




**Michael Chabon,**
***Les Extraordinaires aventures de Kavalier & Clay.***
**roman traduit**
**de l'américain par**
**Isabelle D. Philippe,**
**Robert Laffont,**
**« Pavillons »,**
**632 p., 23 €**

# RÉPLIQUES

## Aux origines de la BD d'auteur : le mouvement underground




À la fin des années 60, les bandes dessinées américaines de la vague *underground* ont opéré une rupture radicale avec la production commerciale qui avait cours jusqu'alors. Caractérisées par une absence complète de censure (et d'autocensure), diffusées hors des circuits commerciaux (dans le « souterrain »), elles ont profondément renouvelé la manière de faire et de lire de la bande dessinée. Patrick Rosenkranz s'était signalé aux amateurs en 1974 avec *Artsy Fartsy Funnies*, première étude sur le sujet co-rédigée avec Hugo Van Baren. *Rebel Visions* reprend et conclut le travail entamé dans cette première monographie. Cette fois seul aux commandes, Rosenkranz a entièrement refondu son texte et pris le parti d'une organisation chronologique, chaque année faisant l'objet d'un chapitre spécifique.

Dans sa structure, *Rebel Visions* est le récit d'une suite d'événements, qui se résument essentiellement à exposer ce que furent les agissements des principaux acteurs du mouvement, à savoir les auteurs et quelques éditeurs. Ce travail minutieux s'appuie sur l'analyse et la restitution de dizaines d'interviews (scrupuleusement référencées en fin de volume) de la plupart d'entre eux, étalées sur près de quatre décennies. Se plaçant au plus près des faits, l'ouvrage parvient à restituer l'esprit d'une époque. En cela, il diffère de l'autre ouvrage de référence sur la bande dessinée underground – *A History of Underground Comix* de Mark James Estren[1] – qui explore le contenu et analyse en détail les thèmes (drogue, sexe, violence, spiritualité) qui placent les BD *underground* en rupture avec la bande dessinée *mainstream*. L'approche de Rosenkranz, *a priori* plus modeste, n'empêche pas qu'il aborde les mêmes sujets et quelques autres au fur et à mesure de son exposé. Il évite ainsi de tomber dans le piège de certaines généralisations discutables, qui sont la principale faiblesse du livre d'Estren. On pourrait s'étonner du choix de Rosenkranz d'arrêter sa chronologie en 1975 : après tout, le mouvement *underground* a duré bien au-delà et quelques-unes des œuvres les plus importantes de ses auteurs les plus éminents ont paru après cette date. Cette façon de restreindre le champ d'investigation permet en fait de faire ressortir encore mieux ce que furent les traits saillants de l'*underground* à l'époque de sa plus grande nouveauté, avant que les procès et la vague de contrôle des *head shops* (qui vendaient tout le matériel nécessaire au consommateur de drogues douces, dont les *comix* underground) ne restreignent la liberté des auteurs et la distribution des publications. On retrouve des éléments déjà connus : l'importance des mouvements contestataires du début des années 60, qui déboucheront sur la déferlante hippie ; l'omniprésence de la guerre du Viet Nam, toile de fond de l'époque et moteur de beaucoup de prises de conscience ;

Gilbert Shelton, « A Typical Afternoon at Rip Off Press », *Rip off Comix #21*.

TRASHMAN
AGENT OF THE 6th INTRNTNAL
AHH OOOH!... OH! TRASHMAN UHHH... JUST LIKE THE LION TAMER PUTS HIS HEAD IN THE.. OOOH! FUCKS ME!
WUMP WUMP WUMP
DUE TO NUMEROUS COMPLAINTS ABOUT THE DEARTH OF EXPLICIT SEXUAL MATERIAL IN OUR PREVIOUS ISSUE WE HAVE DECIDED TO GET THIS ONE OFF TO A FAST START
WHATSA MATER?
UH NOTHING
MUERTE CONTRE MI ENEMIG
DRAWN & STORY WRITTEN BY ALGERNON BLACKWASH
SPAIN '73

Spain Rodriguez, « Trashman », *Subvert Comics #3.*

la relative atonie de la bande dessinée commerciale de l'époque, qui ne pouvait offrir de débouchés crédibles à une génération nourrie aux parodies dévastatrices de *Mad* et des *EC Comics*.
Cependant *Rebel Visions* met aussi en relief d'autres facteurs mal perçus en Europe. On citera l'importance, dans la genèse de l'*underground*, des revues satiriques publiées dans toutes les grandes universités américaines. Ces publications au statut presqu'institutionnel jouèrent au début des années 60 un rôle de ferment, et beaucoup de futurs dessinateurs y firent leurs premiers pas. On perçoit également avec force les relations qu'entretenaient la plupart des auteurs *underground* avec d'autres secteurs de la culture populaire (le rock bien sûr, mais également le surf, les *hot rods*, etc.), et le goût de tous ces dessinateurs pour les classiques anciens de la BD américaine. C'est, à la marge, un des effets les plus bénéfiques de ce courant « iconoclaste » que d'avoir remis au goût du jour le style et l'esthétique des pionniers de la bande dessinée américaine des débuts du XX[e] siècle.
Malgré quelques omissions regrettables (Guy Colwell, par exemple, dont les *Inner City Romance* ont constitué un rare exemple de BD prenant en compte la dimension raciale de la situation politique de l'époque), il faut saluer le livre de Rosenkranz, qui permet de saisir la dynamique et les principaux enjeux de ce moment-clé de l'histoire de la bande dessinée. En regard des transformations profondes qu'il a induites aux États-Unis et dans le monde, on est d'autant plus frappé par l'incroyable précarité des conditions de production qui prévalaient à l'époque. Quand on contemple, avec quatre décennies de distance, le travail accompli par Robert Crumb, Bill Griffith, Jaxon, Spain Rodriguez, Gilbert Shelton ou Art Spiegelman (pour ne citer que les plus connus), on peut considérer l'*underground* comme la première manifestation importante d'une bande dessinée d'auteur.

Jean-Pierre Mercier

1. Ronin Publishing, 1993, 3[e] édition.

**Patrick Rosenkranz, *Rebel Visions, The Underground Comix Revolution, 1963-1975.* Fantagraphics Books, 292 p., $ 39,95 ISBN : 1-56097-464-8**

# *On n'enseigne pas le talent*

George Carlson a été décrit (par Martin Williams dans l'anthologie *A Smithsonian Book of Comic-Book Comics*) comme un George Herriman pour tout petits et il figure en bonne place dans la littérature fanique (Harlan Ellison lui a consacré un article dans le recueil *All in Color for a Dime*). Ses « Jingle Jangle Tales » (dans les *Jingle Jangle Comics* des années 1940) sont sans équivalent dans le médium, tant par leur liberté d'invention que par leur logique purement graphique. Le fait que le même George Carlson ait publié en 1933 chez Whitman un manuel, aujourd'hui réédité, apprenant à dessiner des comic strips est donc tout simplement extraordinaire. C'est un peu comme si Tristan Tzara publiait un traité de versification française.

Carlson est un dessinateur compétent bien que limité. Tout en livrant quelques bases (l'usage du pantographe, la perspective) et trucs du métier (l'art de dessiner les pieds, l'art de mettre le personnage en valeur), il nous livre sa philosophie du *cartoonist* ; ses exemples improvisés, occupant l'essentiel de la surface de chaque page, fonctionnent fréquemment comme une sorte de métastrip. Pour Carlson, le strip est basé sur l'exagération (des types, des affects, des mouvements) et repose sur un climax ou une crise. Le récit peut être contenu dans un seul dessin (*daily panel*), dans un strip, qui peut faire de deux à cinq cases, ou dans une page entière (*sunday page*). Il se poursuit souvent de jour en jour. Par contre, Carlson ne fait aucune allusion (en 1933 !) à l'irruption sur la page des comics du style d'illustration réaliste (le fameux « âge d'or » célébré par les historiens populaires français). Et l'on devine que, s'il ne fait aucune différence entre strip « réaliste » et « comique », c'est parce qu'au-delà de la différence de style graphique, les modalités narratives sont les mêmes dans les deux cas.

Robert Mankoff, lui, est cartoon editor pour le *New Yorker*, ce qui signifie que c'est lui qui choisit les dessins à l'humour souvent ésotérique du célèbre hebdomadaire – et il choisit souvent les siens propres. À un certain niveau, *The Naked Cartoonist* est lui aussi un manuel, à mi-chemin entre l'ouvrage technique (apprenez à concevoir des cartoons pour le *New Yorker*) et de l'ouvrage de « self help » (libérez le potentiel créatif qui est en vous). À un autre niveau, *The Naked Cartoonist* est une intéressante expérience de psychologie de la création, puisque Mankoff tâche de comprendre ce qui se passe dans son propre esprit quand il invente des cartoons. Si la tentative est amusante, elle n'est guère concluante et Mankoff se heurte à un problème déjà relevé à la fin du XIX[e] siècle, par le philosophe et psychologue William James : on ne peut pas simultanément penser et se regarder penser ! Dès lors, Mankoff se rabat sur ce qui, selon lui, constitue l'essence du cartoon : l'incongruité et le paradoxe. Et, quelle surprise, ses conclusions ressemblent étrangement à celles qui sont implicites dans le manuel de dessin de Carlson : le cartoon repose sur des types ; ses ressorts sont l'exagération, la distorsion, la crise.

**George Leonard Carlson,**
***Learn to Draw Comics (Draw Comics! Here's How).***
**Dover, 2002 [1933]**
**$ 5,95**
**ISBN : 0-486-42311-5**

**Robert Mankoff,**
***The Naked Cartoonist.***
**Black Dog & Leventhal, 2002.**
**ISBN : 1-57912-236-1**

HE DOESN'T KNOW THE HALF OF IT! . . .
WELL, I GUESS THINGS WILL COME MY WAY AT LAST!
200 FEET OF NOTHING
A SINGLE-PICTURE COMIC WHERE PLOT AND ACTION ARE CLEARLY SHOWN, AND CLIMAX IS VERY EVIDENT TO THE READER.
I WONDER IF I CAN MATCH THIS IN HERE?
BARGAIN SALE
DRY GC
EXAMPLE OF A SINGLE-PICTURE COMIC. WHILE IT CONVEYS AN IDEA, THERE IS NO PARTICULAR POINT TO IT.
HE DOESN'T KNOW THE HALF OF IT!
BIG SALE!
I HAVE JUST TIME TO SLIP IN HERE AND MATCH THAT PIECE OF GOODS FOR BETTY!
SEBEN-ELEBEN SAM – AND HIS DAILY HARD LUCK . . . .
84
A TWO-PICTURE COMIC SHOWING HOW THE THOUGHTS OF THE CHARACTER ARE PORTRAYED BY MEANS OF PICTURE "BALLOONS" INSTEAD OF SPOKEN WORDS.
THE SAME IDEA AS THE ONE DIRECTLY ABOVE, BUT PICTURED SO THAT IT SUGGESTS A HUMOROUS SITUATION – THEREFORE IT HAS A "POINT," OR STORY, TO IT.

# EN BREF...

Un livre bien injustement passé inaperçu, c'est ***L'Amour au dernier regard***, du Finlandais Marko Turunen. Âgé de trente ans et formé à la sculpture, cet auteur jusqu'ici inconnu en France a signé l'un des récits les plus stupéfiants qui nous ait été donnés à lire récemment, une sorte de parodie à froid de la culture populaire, mêlant science-fiction, western et romance. Au rythme de deux cases par planche, dessinées dans un style emprunté aux illustrés de gare, Turunen nous conte les amours improbables d'un petit alien et d'une déesse/superhéroïne répondant au nom de Graterwoman. Monstres et hommes de l'Ouest sauvage évoluent tantôt à la surface de planète désolées, tantôt dans des salles de bain tout ce qu'il y a de triviales. Le tout relève d'une esthétique de bazar qui se révèle dépaysante et porteuse d'une authentique poésie. (Frémok, "Espèces", n.p., 18 €.)

Le N° 7 de la revue ***L'Horreur est humaine***, publiée par l'Association IUNE, est une anthologie de la bande dessinée internationale qui, sans égaler *Comix 2000* (L'Association), totalise tout de même 426 pages et plus de soixante auteurs, confirmant la vitalité de la scène alternative. On y relève des noms connus – Blutch, Julie Doucet, Thomas Ott, Willem, Pierre la Police...) et d'autres qui sont encore à découvrir, originaires d'Israël, de Slovénie, du Canada et d'ailleurs. Je confesse un faible pour ILars Sjunnesson et Manolo Hidalgo. Il est dommage qu'il n'y ait aucun renseignement biographique sur les auteurs. (Chez Sylvain Gérand, 26 rue du Tapis vert, 79500 Melle. 38 €. Attention tirage limité.)

Des nouveaux venus, on en découvre aussi beaucoup grâce à la collection "***BD Jazz***" lancée par les éditions Nocturne à grand renfort de publicité. Le concept est original : chaque titre réunit, dans un format vertical et sous couverture cartonnée, un double CD compilant les meilleurs enregistrements d'un grand nom du jazz, et une bande dessinée de seize pages inspirée de la vie du musicien. L'aspect musical – choix des morceaux, qualité des repiquages – est irréprochable, justifiant à lui seul l'achat de la collection, et son prix. La partie graphique est, hélas, beaucoup moins convaincante. À l'exception d'Alain Garrigue, qu'on est heureux de retrouver, les dessinateurs sont des débutants, recrutés par concours. La qualité laisse beaucoup à désirer, et l'on doit regretter l'absence d'un directeur de collection ayant quelque compétence en BD. On sauvera le travail de Claire Braud, d'autant plus méritante qu'il fallait oser s'attaquer à Billie Holiday après Muñoz... Dix titres parus (une centaine annoncés), 21 € chacun.

C'est de Bordeaux que nous vient la nouvelle revue ***La Lunette***, qui associe bandes dessinées, textes et photographies dans une même démarche de reportage. Le résultat est convaincant, les collaborateurs de grande qualité, l'objet soigné. Côté dessinateurs, signalons la présence de Baudoin, Prudhomme, Ayroles, Troub's, Zograf ou encore Sjunnesson cité plus haut. Le n° 1 comporte un entretien avec Étienne Davodeau, le n° 2 – plus particulièrement consacré au thème de la guerre – a pour invité Emmanuel Guibert. Un titre qui mérite tous nos encouragements. (Association Nemo, 5 rue Tombe l'Oly, BP 61, 33036 Bordeaux cedex, 2 n°s parus, 7,50 €. www.lalunette.com)

Hironori Kikuchi, *Hikikomori* © L'Association IUNE.

Dessin de Jean-Denis Pendanx © La Lunette.

La Roue Abécédaire, Oubapo n°2 © L'Association.

François Ayroles est aussi l'un des membres les plus inventifs de l'***Oubapo***, dont on a enfin pu découvrir l'***Oupus 2***. *9e Art* reviendra longuement sur les travaux du groupe dans son prochain numéro. Mais il convenait de saluer sans tarder ce savoureux recueil, dont le morceau de bravoure est sans conteste la réinterprétation, par Ayroles, d'une longue séquence d'une aventure de Michel Vaillant, *Le 13 est au départ*. Les dialogues d'origine ont été remplacés par des commentaires réflexifs des personnages sur la manière dont ils sont dessinés et mis en scène. Ce qui donne par exemple, dans la bouche du frère du pilote, cette remarque : « On prétend que notre système narratif ne vaut plus tripette… à croire qu'il y a un complot de l'avant-garde ! Mais je puis vous rassurer, nos parti-pris formels ont la vie dure. » Jean Graton en rit encore. (L'Association, 132 p., 26 €.)

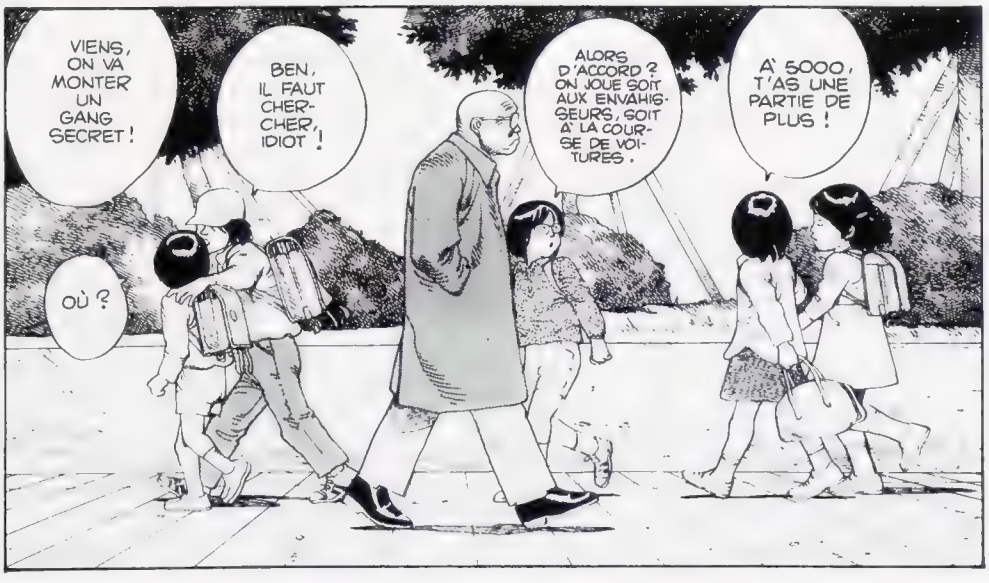
Le magazine ***Animeland*** (issu du site du même nom) a publié au début de l'été un hors série de 260 pages en deux parties tête-bêche, « le petit monde du manga » tournant le dos au « petit monde de la japanim' ». Passé le cap d'une maquette extérieure assez laide, l'amateur de bande dessinée y découvrira une véritable somme d'articles parfaitement documentés sur l'histoire du manga, ses spécificités graphiques et narratives, son introduction en France, et une sélection d'auteurs. C'est tout simplement la première synthèse sur le sujet depuis mon *Univers des mangas* chez Casterman, dont les deux éditions (1991 et 96) sont depuis longtemps épuisées. Un travail qui mériterait une édition de librairie. (Hors série n° 5, 8,59 €. ISSN : 1283-6338.)

Pour terminer, nous signalerons, rapidement, les dernières publications de trois artistes dont la réputation n'est plus à faire.
Avec ***Parapluie***, le troisième volume de ses carnets autobiographiques (après *Harmonica* et *Ukulélé*), Joann Sfar confirme qu'il est en train d'inventer, avec sa faconde et sa générosité coutumières, la forme « journal » en bande dessinée, retranscription spontanée et immédiate de ses agissements, rencontres et réflexions. L'auteur du *Chat du rabbin* s'y révèle, de plus, un personnage très attachant, et un guide irremplaçable pour pénétrer les coulisses du petit monde parisien de la BD. (L'Association, "Côtelette", 208 p., 20 €.)

De Crécy se montre fidèle à ses obsessions graphiques dans ***Prosopopus***, mais se renouvelle en adoptant le tempo serré du polar et en optant pour une narration entièrement muette. L'onirisme fait une irruption franchement originale dans une classique histoire de vengeance. Une palette réduite à quelques tons contribue à donner force et cohésion à ce qui s'impose comme l'une des réussites majeures de ce dessinateur parfaitement maître de sa virtuosité. (Dupuis, "Aire libre", coul., n.p., 12,50 €.)

Avant de donner naissance à Akira, Katsuhiro Otomo était déjà l'auteur de *Fireball* et de *Dômu*. Cette dernière histoire, dessinée en 1983, avait été traduite en trois volumes par Les Humanoïdes associés au début des années 90, puis reprise en édition intégrale. Cette dernière ressort aujourd'hui dans une nouvelle collection, sous le titre ***Dômu : rêves d'enfants***. L'occasion de redécouvrir ce manga de très haut vol, où une petite fille dotée de pouvoir étranges et un vieillard sénile se trouvent au centre d'une affaire de suicides à répétition. (Les Humanoïdes associés, "Styx", 240 p. nb, 21,30 €.)

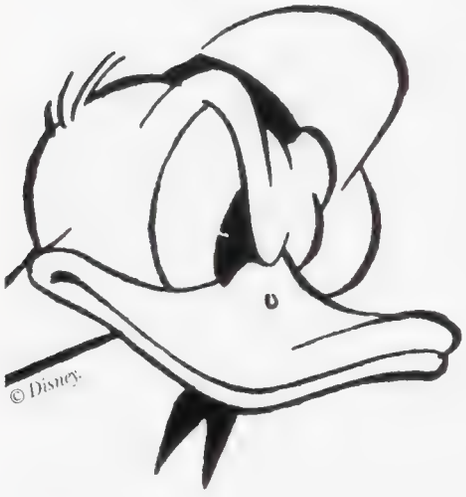
Thierry Groensteen


VIENS, ON VA MONTER UN GANG SECRET !
BEN, IL FAUT CHER-CHER, IDIOT !
ALORS D'ACCORD ? ON JOUE SOIT AUX ENVAHISSEURS, SOIT À LA COURSE DE VOITURES.
À 5000, T'AS UNE PARTIE DE PLUS !
OÙ ?

Katsuhiro Otomo, *Dômu* © Les Humanoïdes associés.

# ENGLISH SUMMARIES

**A Two-way Look at Half a Century of comics collecting**
*Louis Cance / Claude Guillot : regards croisés sur un demi-siècle de bédéphilie*
(pages 8-15)
Two French publications specialized in the study of old comics, *HOP!* and *Le Collectionneur de bandes dessinées*, are approaching the hundred issues mark. For this occasion, Evariste Blanchet has interviewed their editors, Louis Cance and Claude Guillot, on the history of the magazines and on the theme of comics lovers and collectors in general.




## HERITAGE

*CARL BARKS*

**Donald goes on a tour of the world**
*Donald fait le tour du monde*
(pages 18-21)
Carl Barks inherited the character of Donald in 1942, and a year later, plunged into a series of long stories which took the famous duck and his nephews on long trips all over the world. Manuel Hirtz looks at his use of documentation and his particular conception of exotism.

**Barks and the fantastic**
*L'horloger du merveilleux : Barks et le fantastique*
(pages 22-25)
Patrick Marcel completes this analysis of the long Donald stories by underlining Barks references to Mythology and his use of all forms of the supranatural and paranormal.

**Donalds Mishaps**
*Donald dans tous ses états*
(pages 26-29)
The short Donald stories are mostly set in Ducksburg and mainly feature Gladstone Gander's character. Jean-Paul Jennequin studies the various forms of adversity Donald has to face in these tales.

**Every Penny Counts : Barks and the Economy**
*Un sou est un sou : Barks et l'économie*
(pages 30-36)
For Barks the stake of a story is almost always the success or failure of some financial venture. Some of his stories propose a real analysis of the concept of value. Harry Morgan also shows that Uncle Scrooge, that prototype of the American businessman, is the decendant of the excentric millionaires of the youth novels of the late 19th Century.

**Frits Van den Berghe's comics**
*Les bandes dessinées de Frits Van den Berghe*
(pages 38-43)
A major figure in Painting during the first half of the 20th Century, the Flemish artist Frits Van den Berghe (1883-1939) produced comics which, if put end to end, would cover at least 1500 pages. Released in the *De Amsterdammer* or in *Voruit,* they were often presented as being the work of young boys. But Van den Berghe also collaborated with the Fantasy writer Jean Ray, executing illustrations for the adventures of the teenage detective Edmund Bell in *Bravo!*
Erwin Dejasse invites us to rediscover this forgotten contribution to the history of Belgian comics.

## ESTHETICS

*MATTOTTI*

**A Conversation with Lorenzo Mattotti**
(pages 46-56)
Interviewed by Gilles Ciment et Jean-Pierre Mercier, the great Italian artist evokes his comics début in depth, his acquaintance with Jerry Kramsky and the Valvoline group, but also his approach to painting, posters and comics. He pays particular attention to the genesis of his two last albums : *Doctor Jeckyll and Mister Hyde* after Stevenson (Casterman) and *Le Bruit du givre* (éd. du Seuil).

**On the look out**
*Aux aguets*
(page 57)
Jorge Zentner, scriptwriter of *Le Bruit du givre* and before that of *Caboto*, remembers the six months he spent going back and forth between Barcelona and Paris to work on Mattotti's side, trying to find the right way to convey the interior experiences of their character, Samuel Darko.

Bravo!, *3 mai 1936.* Pikkel en Duim, *détail* © *SABAM Belgium.*

Le Bruit du givre, *brouillon d'une page non retenue © Lorenzo Mattotti.*

**Mattotti choreographer**
*Mattotti : corps et graphes*
(pages 58-61)
The syncretic art of Mattotti takes inspiration from nearly all the pictorial schools of the Nineteenth and Twentieth Centuries and is constantly putting the human body on show in a genuinely choreographic manner which Thierry Groensteen takes pleasure in scrutinizing.

**Colour as a Narrative Motif**
*La couleur comme motif narratif*
(pages 62-67)
Vincent Baudoux et Roland Jadinon make a technical study of Mattotti's virtuoso use of colour to express feelings and to influence our perceptions. This poetics sometimes leads him to the frontier of abstraction.

**Reading with no Safety Net**
*Une lecture sans filet*
(pages 68-71)
Why do comic art lovers tend to consider that, inspite of Mattotti's great fame as illustrator, his comics do not really belong in the medium ? Jacques Samson takes this question as the starting point for a reflexion on the unique place Mattotti occupies in the landscape of contemporary graphic creation.

**The Childhood of Art**
*L'enfance de l'art*
(pages 72-83)
From Cham to Hergé, from Caran d'Ache to Winsor McCay, from Greg to Blutch and Lewis Trondheim, many comics authors have produced voluntarily clumsy drawings, most often officially attributed to young children. Thierry Groensteen takes a look at this singular body of work, detailing the procedures and strategies involved in this paradoxical practise.

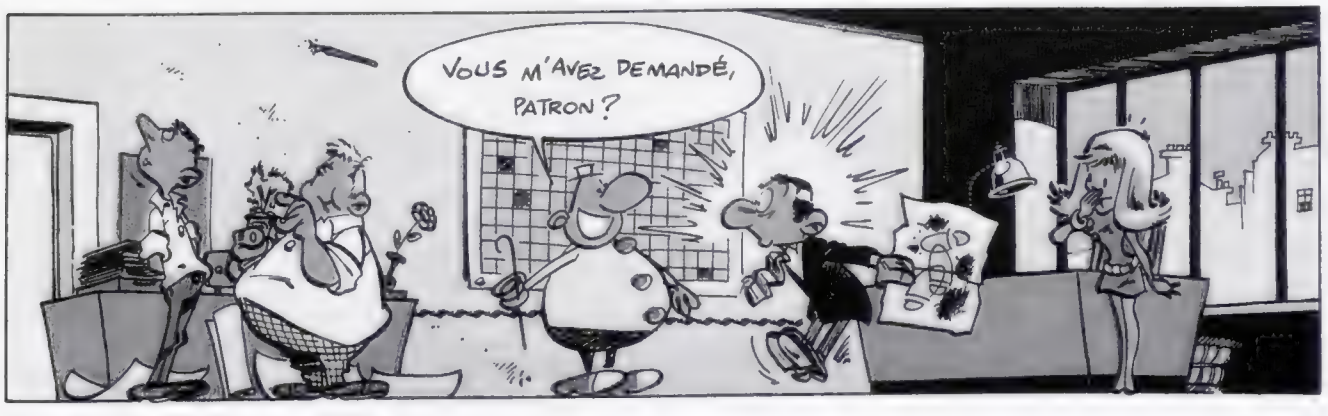
*FABRICE NEAUD*

**Metaphore and metonymy in Fabrice Neaud's Journal**
*Métaphore et métonymie dans le Journal de Fabrice Neaud*
(pages 84-89)
Author of a personal diary in comic form of which 4 volumes have already been published by Ego comme x, Fabrice Neaud makes free use of these two figures of style. Sylviane Rémi-Giraud emphasizes the fact that the evocative power of images pushes metaphor and metonymy beyond their linguistic limits and renews their use.

**Time Shared, Time Recalled**
*Temps partagés, temps retrouvés : lecture sous influence*
(pages 90-94)
Hugues de Chanay hypothesizes that Neaud's diary is deliberately conceived in such a way as to create an interior rhythm of thought in the reader. He examines the manner in which the time of the events recounted mingles with that of remembrance and of the real time of reading, these three planes intermixing on both pictorial and linguistic levels.

**Frames of love**
*Du Journal à l'ajour*
(pages 95-99)
F. Neaud's pages are composed of one, two, three or four horizontal strips. Marie Poix-Tétu shows that these variations are not arbitrary, but induce a certain rhythm, while providing cut-off points that serve the theme of the first volume of the Journal, the story of a love affair and its failure.

Traduction : Shirley Smolderen




L'indispensable Achille Talon, *Greg © Dargaud.*

## BON DE COMMANDE des Éditions de l'An 2

Frais de port : 3 € pour 1 livre et 2 € par livre supplémentaire

Règlement par chèque bancaire joint à la commande
ou par mandat administratif (RIB : CIO Angoulême 30047-00519-0305892563X 30)

| | Prix unitaire en € TTC | Quantité | Total |
|---|---|---|---|
| — *Questions de dessin,* Edmond Baudoin | 15,00 | ..... | ..... |
| — *L'Arbre généalogique,* Geneviève Gauckler | 16,00 | ..... | ..... |
| — *Mes ailes d'homme,* Ludovic Debeurme | 18,00 | ..... | ..... |
| — *Cardiogramme,* Anne Herbauts | 12,50 | ..... | ..... |
| — *Il faudrait m'inventer,* Gerrie Hondius | 17,00 | ..... | ..... |
| — *Haro sur la bouchère !,* Jeanne Puchol | 12,50 | ..... | ..... |
| — *Sirkka, la petite fille des rues,* Kati Kovács | 14,00 | ..... | ..... |
| — *En concert,* François Ayroles | 12,00 | ..... | ..... |
| — *Tête à tête,* Dominique Hérody | 27,00 | ..... | ..... |
| — *Primé à Angoulême, 30 ans de BD à travers le palmarès du festival* | 14,00 | ..... | ..... |
| — *Angoulême, la BD dans la ville* | 14,00 | ..... | ..... |
| — *Nicolas de Crécy, monographie* | 12,50 | ..... | ..... |
| — *L'Anthologie A. B. Frost* | 23,50 | ..... | ..... |
| — *Artistes de bande dessinée (conversations)* | 23,00 | ..... | ..... |

Nom..... Prénom .....
(Établissement .....)
(Fonction.....)
Adresse .....
Code postal..... Ville.....

**Port** .....
**TOTAL** ..... **€ TTC**

**Date et signature :**

## ABONNEMENT à la revue

Je m'abonne à la revue 9e *Art* pour deux ans/4 numéros à compter du n°.....
au tarif de 60 € (port compris).

Nom..... Prénom .....
(Établissement .....)
(Fonction.....)
Adresse .....
Code postal..... Ville.....

**Date et signature :**

Règlement par chèque bancaire joint à la commande
ou par mandat administratif (RIB : CIO Angoulême 30047-00519-0305892563X 30)

Page à découper ou photocopier et à retourner aux Éditions de l'An 2,
3 rue de la Charente, 16000 Angoulême.

CENTRE NATIONAL DE LA BANDE DESSINÉE ET DE L'IMAGE

**BON DE COMMANDE des parutions du CNBDI, à renvoyer à :**

**CNBDI/Librairie, 121 rue de Bordeaux , 16 000 Angoulême, France.**
**Contact : Lucette Robert Tel. 05 45 38 65 60/Fax. 05 45 38 65 66**

Nom ..... Prénom .....

(Établissement)..... Fonction.....

Adresse.....

Code postal ..... Ville ..... Tél.....

| | Prix unitaire en € TTC | Quantité | Total |
|---|---|---|---|
| **Bibliothèque du 9e art** | | | |
| — *Cinq-Mars* de René Giffey (d'après Vigny) | 14,50 | ..... | ..... |
| — *Histoires sans paroles du Chat Noir* | 14,50 | ..... | ..... |
| — *Yves-le-loup* de René Bastard et Jean Ollivier | 14,50 | ..... | ..... |
| — *Le Mariage de M. Lakonik* de Jean Bruller (alias Vercors) | 14,50 | ..... | ..... |
| — *Le Rayon mystérieux* d'Alain Saint-Ogan | 14,50 | ..... | ..... |
| — *Maestro* de Caran d'Ache | 14,50 | ..... | ..... |
| — *L'Heptameron* de Maria Colino | 14,50 | ..... | ..... |
| **Les guides de la BD** | | | |
| — *La Bédéthèque idéale, édition 2002-2003* | 14,50 | ..... | ..... |
| — *Le Guide de l'auteur de bande dessinée* | 8,50 | ..... | ..... |
| — *Le Guide international des musées de la bande dessinée* | 13,50 | ..... | ..... |
| **Catalogues d'expositions** | | | |
| — Catalogue de l'exposition *"Les années Caran d'Ache"* | 11,50 | ..... | ..... |
| — Catalogue de l'exposition *"Trait de génie : Giraud-Moebius"* | 11,50 | ..... | ..... |
| — Catalogue de l'exposition *"Qui a peur de Robert Crumb ?" [français-anglais]* | 13,50 | ..... | ..... |
| — Catalogue de l'exposition *"Les Pieds de nez de Florence Cestac"* | 11,50 | ..... | ..... |
| — Catalogue de l'exposition *"Popeye" [français-anglais]* | 13,50 | ..... | ..... |
| — Catalogue de l'exposition *"Martin Veyron, faiseur d'histoires"* | 11,50 | ..... | ..... |
| **Ouvrage de référence** | | | |
| — T. Groensteen, *Astérix, Barbarella & Cie, trésors du musée de la BD.* (co-édition Somogy) | 29,73 | ..... | ..... |
| **Colloques** | | | |
| — *On tue à chaque page* ! La loi du 16/7/49. (co-édition Éditions du Temps) | 14,50 | ..... | ..... |
| **Cassettes vidéos (secam)** | | | |
| — Cassette vidéo *Alex Barbier* (23 mn) ❒ | 11,50/22* | ..... | ..... |
| — Cassette vidéo *Muñoz et Sampayo* (31 mn) ❒ | 11,50/22* | ..... | ..... |

* Pour les vidéos : 11,50 euros = prix public réservé aux particuliers dans le cadre du cercle de famille ; 22 euros = avec droit de prêt et de consultation pour les bibliothèques, institutions, écoles, associations...

| | | | |
|---|---|---|---|
| **9e Art - Les cahiers du musée de la bande dessinée** | | | |
| — *9e Art* n°3 (Goossens, Muñoz & Sampayo, G. Doré, la BD muette (2)...) | 17,50 | ..... | ..... |
| — *9e Art* n°5 (Un bilan complet des années 90, Moebius, Masse...) | 17,50 | ..... | ..... |
| — *9e Art* n°6 (La BD des filles, le minimalisme, Sfar, Moore...) | 17,50 | ..... | ..... |
| — *9e Art* n°7 (Will Eisner, A.B. Frost, le reportage dessiné, Caran d'Ache) | 17,50 | ..... | ..... |

Les titres ne figurant pas sur ce bon de commande sont épuisés

**Frais de port :** 4 € par article ; à partir de 3 articles, frais de port forfaitaire de 8 € ; à partir de 5 articles, frais de port forfaitaire de 15 € .

**Modes de règlement :** par chèque bancaire joint à la commande ou par mandat administratif RIB : BFCC Poitiers 42559-00042-2102198050307

**Date et signature :**

**TOTAL ..... € TTC**

*9e Art* – *Les Cahiers du Musée de la bande dessinée* – n°9

La revue *9e Art* est une publication du Centre national de la bande dessinée et de l'image et des éditions de l'An 2. Parution semestrielle (avril et octobre).

Rédaction - administration - publicité : Éditions de l'An 2, 3 rue de la Charente, 16000 Angoulême. Tél. 05 45 69 63 16. Fax 05 45 69 63 06.
E-mail : editionsdelan2@wanadoo.fr – www.editionsdelan2.com

Directeur de la publication : André-Marc Delocque-Fourcaud.
Rédacteur en chef : Thierry Groensteen. Maquette : Candice Pétrillo.
Comité de rédaction : Vincent Baudoux, Gilles Ciment, Thierry Groensteen, Jean-Philippe Martin, Jean-Pierre Mercier, Harry Morgan, Annie Renonciat, Jacques Samson, Gaby Scaon et Thierry Smolderen.

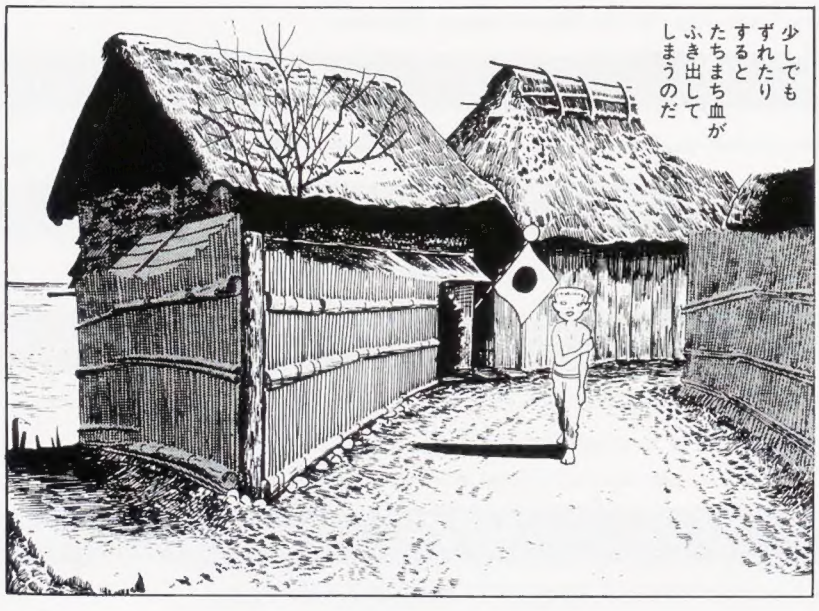
Ont collaboré à ce numéro : Julien Bastide, Évariste Blanchet, Hugues de Chanay, Erwin Dejasse, Dominique Hérody, Manuel Hirtz, Jean-Paul Jennequin, Patrick Marcel, Benoît Mouchart, Marie Pois-Tétu et Sylvianne Rémi-Giraud.

En couverture : dessin de Lorenzo Mattotti.

© CNBDI / Éditions de l'An 2 pour l'ensemble des textes. Nous remercions les éditeurs détenant les droits sur les illustrations reproduites dans ce numéro.
Diffusion France : le Comptoir des indépendants – Belgique : SDL Caravelle.
ISSN : 1268-757 X. Dépôt légal : octobre 2003.
Publié avec le concours du Centre national du Livre.

## *Au sommaire du prochain numéro :*

La manga d'auteur
Saul Steinberg
Le dossier Oubapo
Lyonel Feininger

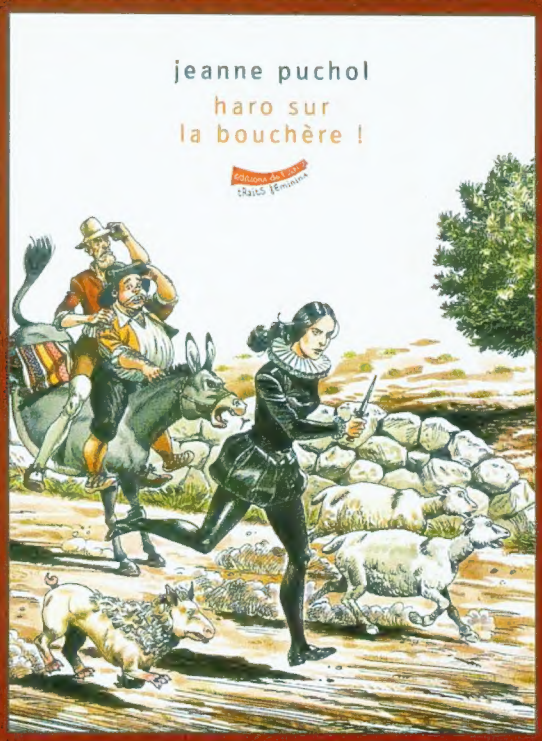



© Yoshiharu Tsuge.

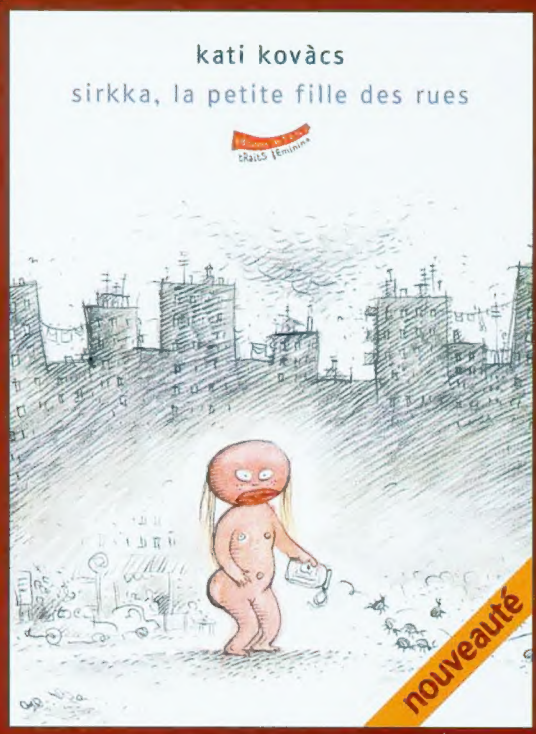
Flashage : ANPHOCOLOR (Angoulême)
Impression : CMP (Magnac-sur-Touvre)
Dépôt légal : octobre 2003

# Enfin des bandes dessinées de femmes !

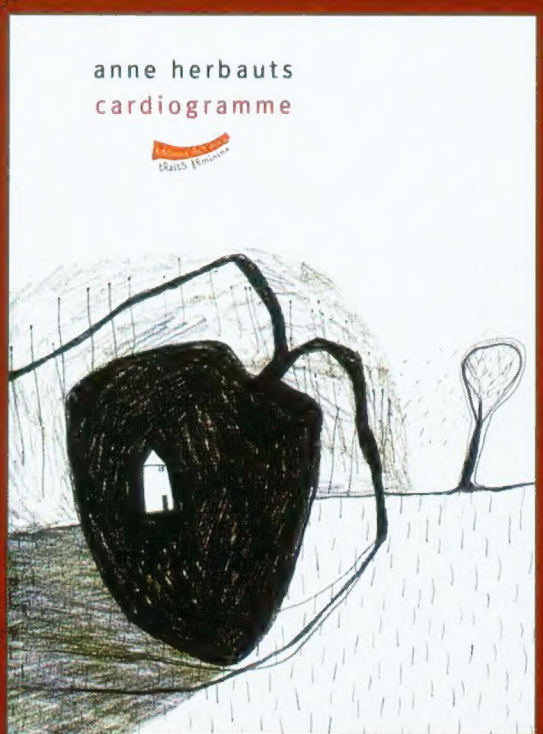
éditions de l'AN 2
tRaits féminins




22 x 30 cm, 48 p. noir et blanc
ISBN : 2-84856-010-X
12,50 €




22 x 30 cm, 60 p. noir et blanc
ISBN : 2-84856-013-4
16 €




22 x 30 cm, 48 p. noir et blanc
ISBN : 2-84856-001-0
12,50 €

17 x 24 cm, 144 p. noir et blanc
ISBN : 2-84856-004-5
17 €

Diffusion-distribution : Le comptoir des indépendants
Tél. : 01 56 93 45 10 – Fax : 01 59 93 45 19 – Email : order@lecomptoirdiff.com

CENTRE NATIONAL
DE LA BANDE DESSINÉE
ET DE L'IMAGE

éditions de
l'AN 2

ISSN : 1268-757 X

17,50 €